ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

85 12



ПОЗДРАВЛЯЕМ с 80-летием
ХЕЙФИЦА Иосифа Ефимовича,
кинорежиссера,
Героя Социалистического Труда,
народного артиста СССР,
лауреата Государственных
премий СССР

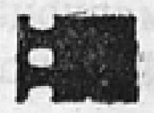




ПОЗДРАВЛЯЕМ с 75-летием
КРЮЧКОВА Николая Афанасьевича,
киноактера,
Героя Социалистического Труда,
народного артиста СССР,
лауреата Государственной
премии СССР



Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году





На 1-й стороне обложки:
мексиканская актриса
Сокорро Мартинес Ортега



На 4-й стороне обложки:
афганская актриса Адиля Адим

Издание Союза
кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

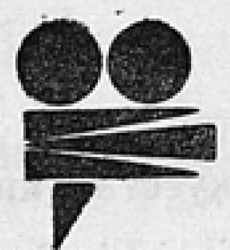
Адрес редакции:
125 319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 13.09.85
Подп. к печати 14.11.85. А 07322
Формат бумаги 70×90 1/16.
печ. л. 12, 12,
усл. печ. л. 14, 18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 50 000 экз. Заказ 2578

СЦЕНАРИЙ

In this issue: Under the heading "To the 27th Soviet Communist Party Congress" — article by film director Nikolay Mashchenko about international theme in Soviet cinema (p. 5). Materials devoted to the 12th Moscow Film Festival: Editorial article (p. 17); Rewards of Festival (p. 33); Speeches of Festival winners — Elem Klimov (p. 36), Norman Jewison (p. 39), Christos Shopakhas (p. 41), Dragoslav Holub (p. 43), Alexander Ivankin (p. 45), Rock Demers (p. 47); "Round-table" talk of members of jury (p. 48); Article about anti-war retrospective (p. 64); article about retrospective of Fransois Truffaut (p. 71); Foreign participants of Festival about art of Soviet film director Grigory Kozintsev (p. 75); Reviews of the films shown on Festival screens (p. 80); Filmography (p. 166). New script by Yevgeny Gabrilovich "Winter Day" (p. 170). Contents of "Iskusstvo Kino" for 1985 (p. 188).

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
142300, г. Чехов Московской области



навстречу XXVII съезду КПСС

Редакция журнала «Искусство кино» совместно с Госкино РСФСР, Всесоюзным бюро пропаганды киноискусства и Центральным комитетом профсоюза рабочих железнодорожного транспорта организовала в городе Северобайкальске Всесоюзный кинофестиваль любительских фильмов о строителях и эксплуатационниках Байкало-Амурской магистрали. Фестиваль, посвященный предстоящему XXVII партийному съезду, собрал энтузиастов из Москвы и Горького, Харькова и Ташкента, Хабаровска и Иркутска, Улан-Удэ и Читы, Тынды, Северомуйска, Чары и других городов.
Подробнее о фестивале и других мероприятиях, проведенных на БАМе, мы расскажем в одном из ближайших номеров «Искусства кино».

На снимке — лауреаты фестиваля



Братство на все времена

Николай Мащенко

Беседу ведет Зинаида Фурманова

З. Фурманова. Предмет нашего разговора, Николай Павлович, интернациональный характер советского киноискусства — тема непреходящая. Почему так? Уж она ли не исследована всемерно теоретиками кино, критиками, самими художниками экрана! Конечно же, это так. Но именно потому от поколения к поколению переходила эстафета темы, что, оставаясь в фокусе внимания, интернационализм нашего киноискусства обретал новые грани, новое качество. Обретал по мере того, как развивалось общество, государство равноправных наций и народностей — Союз Советских Социалистических Республик.

В итоге глубокого, строго научного анализа партия пришла к выводу, что национальный вопрос в нашей стране в том виде, в каком он достался нам от дореволюционного прошлого, решен. Однако в такой стране, как наша, не могут быть сняты с повестки дня задачи совершенствования межнациональных отношений в современную эпоху.

Все мы живем сейчас активной подготовкой к XXVII партийному съезду, который станет этапной вехой в развитии страны. Съезд обсудит и примет новую редакцию Программы КПСС, в опубликованном проекте которой подробно рассмотрен и раскрыт и характер национального вопроса в условиях развитого социализма. Братский союз наций и народностей СССР, их совместный труд, постепенное, но неуклонное сближение, взаимообогащение национальных культур — важнейшие факторы укрепления сплоченности советского народа.

Взаимообогащение национальных культур — вот что определяет сегодня жизнь советского киноискусства. И как же интересно и поучительно присмотреться хотя бы к некоторым сторонам процесса. К развитию прекрасных наших традиций. К тому, чем питают их новые генерации художников кино.

Попробуем, Николай Павлович?

Н. Мащенко. Охотно! Мне все это очень и очень близко. К тому же аспект разговора как нельзя более своевременный — ведь нынче каждый из нас и все мы вкупе стараемся реалистически оценить состояние своих дел в преддверии XXVII съезда КПСС.

Вот, для затравки, маленький экскурс в прошлое.

Национальная самобытность и интернациональная, пролетарская общность — двуединство это было той плодотворной почвой, на которой родилось, дало животворные побеги и взросло мощным древом советское кино. Все его национальные ветви. И с самого начала те, кто был старше, сильнее, кто достиг зрелости раньше других, шли на помощь младшим, начинающим. Отдавали себя охотно, широко, щедро.

Складывавшиеся традиции социалистического содружества ярко воплотились в произведениях крупнейших мастеров экрана. Вспомним «Двадцать шесть комиссаров». Эту ленту высокого интернационалистского смысла Николай Шенгелая снял на едва возникшей студии в Азербайджане, где нашел поддержку творческую и

и человеческую, снял в сотрудничестве с московскими товарищами... «Богдан Хмельницкий» Игоря Савченко. Здесь образ славного гетмана был одухотворен ярчайшей индивидуальностью русского актера Николая Мордвинова... «Щорс». Великолепные и столь несхожие фигуры прославленного комдива и его сподвижника батьки Боженко — это плод творческого вдохновения великого украинского режиссера Александра Довженко и русских актеров Евгения Самойлова и Ивана Скуратова...

Конечно же, тут я говорю лишь о самых явных, самых очевидных связях, породивших «пиковые», знаменитые ленты нашего кино. Ленты, которые явились достижениями не только советской, но мировой, общечеловеческой культуры. А сколько — и каких! — возникало связей и процессов, становившихся видимыми не сразу.

Опровергать старый афоризм «когда говорят пушки, музы молчат» опытом Великой Отечественной войны — это давно стало трюизмом. Но есть в этом опыте ракурс поистине поразительный, уникальный. Имею в виду кинематограф Средней Азии — там, где в предвоенные годы кино либо делало первые ученические шаги, либо вообще находилось в зародышевом состоянии. Что там говорить, война была всенародной трагедией, эвакуация — великой бедой миллионов. Но таков советский человек, советский художник: он не может не творить, не может не заряжать духом творчества всех вокруг! Когда над страной нависла грозная опасность, мастера кино работали с удесятеренной силой, ощущая свою великую ответственность, свою неотрывность от судеб народных.

Целые коллективы центральных киностудий во главе с Эйзенштейном и Пудовкиным, Довженко и Роммом, с другими большими мастерами, приехав в Алма-Ату, Ташкент, Ашхабад, ни часа не медля взялись за работу. Не хватало всего — от хлеба и кинокамер до париков и гвоздей, но они мужественно ковали духовное оружие борьбы и победы. Они не только снимали свои фильмы. Они учили, они готовили кадры национального кино, став его крестными отцами.

И когда мы нынче смотрим фильмы с маркой «Узбекфильма», «Казахфильма», «Туркменфильма», «Киргизфильма», «Таджикфильма», то с благодарностью вспоминаем тех, кто бескорыстным трудом способствовал ускоренному возмужанию национальных отрядов нашего экрана.

Такова традиция.

З. Ф. А что, по-вашему, характеризует взаимодействие наших национальных кинематографий в нынешнее время? В чем его суть?

Н. М. Я думаю, что такое взаимодействие происходит ныне на иных уровнях, куда более сложных. Если в те минувшие годы, про которые шла речь, имело место нечто вроде «одностороннего движения» — развитые кинематографии передавали свой опыт только что возникшим, — то сегодня взаимообогащение идет на равных, я бы назвал этот процесс плодотворнейшей «взаимопроникающей радиацией» идей, мыслей, художественных концепций.

В нашей памяти живы еще ленты — давние, да и не очень, — где участие персонажей разных национальностей подчеркнуто символизировало дружбу наций и народов СССР. Такой — порою наивный, порою декларативный — язык экранных образов был продиктован особенностями времени. Один из ярких, на мой взгляд, примеров тому фильм «Свинарка и пастух».

Движение времени изменяло и характер национальных связей нашего

искусства. Хочу сразу назвать ученицу Александра Петровича Довженко — Ларису Шепитько. Свой первый фильм «Зной» она сняла в Киргизии. Дебютант в режиссуре, Шепитько создала картину поразительной нравственной и социальной силы, и при этом — картину сугубо киргизскую! Каким же образом ей, украинской девушке, стал столь близок вроде бы инородный для нее жизненный и литературный материал — «Верблюжий глаз» Чингиза Айтматова? Точно и исчерпывающе ответить на этот вопрос непросто. Творческий процесс — штука во многом загадочная, одними лишь рациональными категориями тут не обойдешься. Во всяком случае, несомненно одно: Лариса Шепитько, талантливый, своеобразный, ни на кого не похожий художник, истинная наследница Довженко, сумела творчески проникнуть в то, что определяет национальные особенности киргизского народа, сумела понять национальное своеобразие характеров, органически спаять художественную систему Айтматова — с собственной. Такое дается далеко не каждому, здесь необходим талант сильный, самостоятельный и в то же время жадно впитывающий инонациональные духовные ценности. Способный принять их как свои. Ассимилировать со своими.

З. Ф. Не кажется ли вам, что особую роль сыграло здесь то, что автором литературной первоосновы был такой мощный писатель?

Н. М. Несомненно! Роль Чингиза Айтматова в кинематографе — предмет особого разговора. Но давайте затронем этот феномен чуть позже. А сейчас — о той же «взаимопроникающей радиации» в несколько ином плане.

Говорят, что самые крупные научные открытия возникают на стыке наук. Следя за продукцией различных студий, я замечаю, что в последние десять-пятнадцать лет многие из примечательных фильмов сделаны как бы на стыке, на перекрестье культур. В этих лентах начала национальное и общесоветское, общенародное слиты органически во всех компонентах. Их создали художники — как правило, мои сверстники или чуть помоложе, — судьба которых сложилась таким образом, что они вросли в русскую и всечеловеческую культуру личностно, и она, наравне со своей, национальной, стала для них родной. Назову фильмы «Чрезвычайный комиссар» А. Хамраева, ленты Э. Ишмухамедова, «Лютый» Т. Океева, «Рабыня» и «Смерти нет, ребята!» Б. Мансурова, «Кто поедет в Трускавец» В. Ахадова... Мне кажется, это знаменательная мета в движении нашего многонационального кино — она, на мой взгляд, обозначает одно из проявлений постепенного сближения советских наций и народов.

Конечно же, вы правы: национальные отношения и в социалистическом обществе — есть реальность. Она развивается, выдвигая новые проблемы. Партия подает всем нам, художникам, пример, постоянно держа эти непростые вопросы в поле зрения, решая их в интересах и всей страны, и каждой республики, в интересах коммунистического строительства.

Нельзя забывать, что националистические предрассудки — штука весьма живучая, она цепко держится в психологии людей, недостаточно зрелых мировоззренчески. Предрассудки эти сохраняются даже в условиях, когда объективных предпосылок для национальных антагонизмов давно нет в природе.

Мы не должны также упускать из виду, что националистические пережитки разного толка подогреваются извне — буржуазной пропагандой. С великим рвением хватаются наши классовые противники за любые проявле-

ния такого рода, раздувая и поощряя их, потому что надеются хоть чем-то ослабить единство народов Страны Советов.

Партия указывает и на тот несомненный факт, что в нашем союзном государстве есть и объективные проблемы — например, поиск наиболее правильных путей развития наций и оптимального сочетания интересов каждой из них с интересами всего народа в целом.

И когда сегодня, в преддверии XXVII партийного съезда думаешь обо всем этом пласте непростых вопросов, приходишь к мысли: наша художественная культура, наш кинематограф занимают особое место в интернационалистском воспитании масс, а значит — и в развитии социалистических межнациональных отношений. И наша миссия — делать в этом плане больше того, что мы делаем.

Вот почему фильмы, о которых только что шла речь, так близки моему сердцу.

З. Ф. Фильмы, которые вы назвали, злободневны в лучшем смысле слова. Я думаю, что вообще ленты, где особенно мощно звучат идеи интернационализма, всерьез внедряются в самую животрепещущую проблематику эпохи. И в социально-историческом, и в духовно-нравственном плане...

Н. М. А как же иначе! Вся история нашей страны — с Октября 1917 года и по сей день — убеждает неопровержимо: в единстве наций, народов и народностей — залог нашей несокрушимости, социальной и духовной. Нетленный пример тому — Великая Отечественная война. Нацисты всерьез рассчитывали, что при первых же ударах германской военной машины дрогнет, падет наш союз народов. На этом они строили далеко идущие планы. И — просчитались! Впрочем, как и во всем другом... Наш союз еще крепче закалился в пламени сражений. Закалился и поверг в прах человеконенавистнический гитлеровский расизм. Спас мир от гибели.

Советский экран вдохновенно, мужественно, сурово рассказал и продолжает рассказывать — все с новой и новой глубиной осмысления — о трагедии и подвиге нашего народа, который заплатил непомерно высокую цену — двадцать миллионов жизней! — за эту всемирно-историческую победу.

Именно в фильмах о войне сразу же во весь голос, громче, чем когда бы то ни было, зазвучала тема дружбы народов, тема социалистического интернационализма, пролетарской солидарности. И в лентах времен войны, и после Победы. Быть может, именно через размышления о военных испытаниях мы с особой ясностью поняли, сколь бесценно это единство — советский народ. Помните волнующую картину Шухрата Аббасова «Ты не сирота»? В основе — документальный факт: узбекская семья Шамахмудовых (в фильме они Махкамовы) усыновила и удочерила в годы войны четырнадцать ребятишек разных национальностей. Они стали родными навсегда. Все здесь естественно, непарадно, безыскусно — и все поэтично, образно, многозвучно. Разве это не емкая метафора? Не магический кристалл, вобравший в себя наш советский интернационализм?

А тема советского солдата, который, выйдя за рубежи Отечества, нес освобождение народам задавленной фашистским сапогом Европы? От «Майских звезд» С. Ростоцкого и фильма «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова — к картине М. Хуциева «Был месяц май»... Памятные ленты! И Ростоцкий, и Алов, недавняя смерть которого — тоже отголосок войны, сами были солдатами. И вполне естественно, что в нынешней обострившейся по вине империализма

международной ситуации режиссеры первой послевоенной генерации Алов и Наумов создают сначала «Тегеран-43», а затем «Берег» по мотивам одноименного романа Ю. Бондарева, тоже активного участника войны. Два времени сходятся и в одной, и в другой ленте — и нет меж ними полосы отчуждения. Есть полюс общности, с которого нам дано вглядеться в прошлое, извлечь нетленные уроки. Уроки борьбы и сострадания.

Конечно же, интернационализм сосредоточен прежде всего в образах героев — советских людей, сражавшихся против «коричневой чумы» и одолевших ее во благо всем народам. И как не обратиться тут мыслью к незабываемому «Отцу солдата» — фильму Серго Закариадзе, Сулико Жгенти и Реваза Чхеидзе. К великому образу грузинского крестьянина Георгия Махарашвили, в котором огонь страшной войны еще рельефней подчеркнул и интернационалистские качества, и впечатляющие черты именно грузинского характера. Отец солдата стал близок и дорог всем людям планеты, которые хотят жить в мире.

И тут открою свою старую боль и горечь — адресую их прежде всего самому себе: как обидно, что нет у нас, в украинском киноискусстве, образа солдатской Матери такого масштаба, такого вселенского звучания, как образ отца солдата Георгия Махарашвили! Правда, наша замечательная актриса Наталья Михайловна Ужвий дважды обращалась к образу матери в фильмах «Партизаны в степях Украины» и «Без вести пропавший». Но сами те ленты не были, увы, отмечены печатью истинного искусства, да и на первом плане по велению времени был образ солдата, а не солдатской матери... Так что пробел покуда остается пробелом...

Свою интернациональную миссию выполняют на высоком художественном уровне «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, «Великая Отечественная», созданная под руководством Романа Кармена.

А совсем недавно ошеломляюще ворвался в наши души новый фильм русского режиссера Э. Климова и белорусского писателя А. Адамовича «Иди и смотри» — картина-предупреждение, проклятье фашизму на все времена, требовательно взывающая к активной борьбе против военной угрозы.

...Входят в мир, растут, вносят свою лепту в труд народа и человечества поколения, родившиеся после войны. В том числе новые поколения художников экрана. И тема войны не иссякает. И, думаю, не иссякнет. Ибо память — и общенародная, и семейная, превратившаяся, я бы сказал, в генетическую, — возвращает их, войны не знавших, в то военное лихолетье. И появляются о войне и против войны экранные произведения, отмеченные порой пронзительной достоверностью и силой. Воздействующие своею интернационалистской сутью, своим гуманистическим пафосом на зрителей и в нашей стране, и за ее пределами.

Так вот, среди фильмов, сделанных художниками этой генерации, мне хотелось бы напомнить «Двадцать дней без войны» Алексея Германа, «Отряд» Алексея Симонова и — особо — «Александра маленького» Владимира Фокина. Фокин сумел честно и проникновенно рассказать с экрана о едва ли не самом горьком горе войны — о детях войны, притом — о немецких детях. В работе над лентой принимали участие кинематографисты ГДР, и это, в свою очередь, делает ее художественным и политическим фактом, характерным для современности.

Да, наши картины военной темы обладают поистине интернациональным, всечеловеческим звучанием. Они отражают интернационалистскую суть нашего общества. Общества, в

основе которого — несокрушимый союз, дружба, братство десятков народов, больших и совсем небольших, но совершенно равновеликих и равноправных.

З. Ф. Именно об этом шла речь в недавнем телесериале «Правда великого народа». Тема интернационализма, дружбы народов СССР была здесь центральной, сквозной. Каждую главу сериала снимали кинематографисты одной из республик. Заключительную же — наши, киевляне. И что примечательно — ведущим в их ленте «Советский характер» стал Чингиз Айтматов. Он одухотворил экран масштабом и обаянием своей личности, блистательно увенчал весь цикл, где фильмы вели представители различных наций — кинематографисты В. Санаев, В. Тихонов, Д. Баннонис, Р. Чхиквадзе, Л. Чурсина, писатели Р. Гамзатов и В. Карпов.

Н. М. Вот мы силою вещей и вернулись к Чингизу Айтматову. Это хорошо, потому что мне хочется, как я упоминал, сказать о нем особо. Обычно с именем Айтматова связывают взлет родного ему киргизского кино. Конечно же, это верно: вспомним фильмы «Первый учитель», «Белый пароход», «Ранние журавли»... Но дело не только в кино Киргизии. Кинематограф Айтматова оказал влияние на творческие искания кинематографистов во всех среднеазиатских республиках. И — много шире — оставил глубокий след в новейшей истории всего советского кинематографа.

Могут ли книги Айтматова не волновать воображение мастеров всех национальных отрядов нашего кино? Скажем, «Пегий пес, бегущий краем моря» — об экранизации этой книги думали и армянский режиссер К. Геворкян, и его киевский коллега А. Итыгилов. Не сомневаюсь, что с момента журнальной публикации завладел помыслами многих кинематографистов «Буранный полустанок» («И дольше века длится день...»). Для туркменского мастера Х. Нарлиева этот сложный философский роман стал звеном его реальных творческих планов. Подобные «выходы» в союзах национальных культур, глубинные, органические, «взаимопроникающие», есть знамение нашего времени. Именно от них — «космодромов» на стыке культур — мы вправе ожидать качественно новых взлетов советского искусства, искусства социалистического реализма.

Однако если говорить о Чингизе Айтматове в полную силу, то позволю себе заметить: созданием разнонациональных лент, опирающихся на его прозу, феномен Айтматова не исчерпывается. Сама личность его, сам факт его творчества, гражданская позиция оказывают влияние на всю нашу художественную культуру в целом, на «климат» киноискусства, в частности. Такая высокая литература задает экрану задачи высшей категории сложности. Я имею в виду не только изобразительные достоинства айтматовской прозы как таковой, но прежде всего — уровень философско-исторического, социально-психологического осмысления эпохи.

Личность большого писателя в развитии искусства вообще бесценна. Национальная литература раскрывает истинную суть национального характера во всечеловеческом его масштабе. И правда образа, в котором национальный характер воплощен, есть правда о диалектическом развитии личности, обусловленном социальными переменами. Развитии, соотнесенном с извечными человеческими ценностями. Вот почему правда айтматовского Дюйшена, быковского Сотникова, матевосяновского Ростома — это правда характера национального и общесоветского. Заложенное в литературе, к счастью, воплощено и на экране:

в образах героев, созданных актерами Б. Бейшеналиевым («Первый учитель»), Б. Плотниковым («Восхождение»), Х. Абрамяном («Хозяин»).

Счастье, что на наших киногоризонтах явились такие фигуры, как Ч. Айтматов, В. Быков, Ю. Бондарев, В. Распутин, Ч. Амирэджиби!

З. Ф. С именем Валентина Распутина связан и успешный дебют А. Итыгилова, который на Киевской киностудии экранизировал рассказ «Встреча». Эта, казалось бы, сугубо российская история, воссозданная на экране режиссером с Украины и прекрасными русскими актерами Н. Руслановой и С. Любшиным, глубоко взволновала не только советских зрителей, но и западноевропейскую публику, казалось бы, достаточно далекую от проблем рассказа и фильма. Вот что значит — общечеловеческое в национальном! И награда за высокую правду жизни — Гран-при международного фестиваля короткометражных и документальных фильмов в Лилле.

Н. М. Все это так. Но как много все же мы еще не добираем на путях взаимных контактов меж национальными культурами, национальными кинематографиями.

Ведь вот, например, почти целиком остается за рамками экрана многообразная, удивительно насыщенная жизнь народов автономных республик. А ведь среди них — такие большие, высокоиндустриальные края, как Татария, Башкирия, Чувашия, Мордовия, играющие важную роль в экономическом и духовном бытии всей страны. Почему так получается? Не знаю. Во всяком случае, это серьезный упрек всем нам, художникам кино, на каких бы студиях мы ни работали. Я думаю, что обращение талантливых мастеров к столь своеобычному материалу действительности, отмеченному к тому же ярким национальным характером, — обогатило бы и палитру самого советского киноискусства новыми прекрасными красками. Дело за нами!

Еще один ракурс: совместные постановки. У нас, художников разных республик, немало есть драгоценнейших тем именно для создания совместных произведений экрана. Почему же мы так скупо используем свои возможности?

Направляю этот упрек прежде всего в самый близкий адрес — коллективам украинских студий. Пожалуй, нет у нас по сию пору фильма, сделанного совместно с какой-либо другой республиканской студией, который стал бы заметным вкладом и в наши национальные культуры, и в духовную сокровищницу всей страны. А ведь мог бы, мог бы быть создан! Скажем, в сотрудничестве с грузинскими мастерами. Ведь история отношений украинского и грузинского народов — поистине кладезь тем и героев.

Так, Леся Украинка последние годы жизни провела в Грузии, там и похоронена. Память о ней любовно оберегается грузинами. А на украинской земле жил и умер Давид Гурамишвили — близкий украинскому сердцу человек и поэт. Разве их жизни не достойны того, чтобы воспеть их в грузино-украинских лентах?

Советская эпоха дает еще больше разнообразных жизненных пластов, взаимосвязей, характеров, которые просятся быть переведенными в образы экрана — переведенными усилиями художников разных национальностей.

З. Ф. Вы остановились на совместных постановках внутри нашей многонациональной кинематографии. А что вы скажете о работе советских мастеров в творческих контактах с зарубежными коллегами? Ведь тут у нас накоплен большой опыт.

Н. М. Сегодня в современном сложном мире такие картины — не просто факты искусства, они — одно из важ-

нейших средств, утверждающих идеи братства народов, идеи борьбы за мир и жизнь на земле, против ядерного апокалипсиса. Я имею в виду все варианты наших рабочих международных контактов — и приглашение актеров, и привлечение драматургов и режиссеров, и копродукцию.

У нас и вправду накопился немалый опыт. Вспомним прежде всего картины Киноленинианы: «Ленин в Польше» и «Ленин в Париже», этапные работы корифеев советского кино Е. Габриловича и С. Юткевича, в которых участвовали польские и французские кинематографисты. «Доверие» В. Трегубовича и Э. Лайне, созданию которого заметно способствовала финская сторона. «Жизнь прекрасна», фильм, снятый Г. Чухраем в сотрудничестве с итальянскими кинематографистами. «Через Гоби и Хинган», постановка В. Ордынского, предпринятая в содружестве с монгольскими коллегами и при участии студии ДЕФА (ГДР).

А если вернуться в более ранний период, то надо будет назвать «Нормандию — Неман», ленту, поставленную Жаком Древилем, рассказавшую об истребительном авиаполке, в котором французские летчики локоть к локтю сражались с летчиками из советских авиачастей. Эта картина вошла не только в историю кино, но, как и героическая борьба с фашистами самого полка, стала фактом истории межгосударственных отношений. В фильме, кроме интернационального актерского, был на редкость впечатляющий интернациональный авторский состав: Эльза Триоле, Шарль Спаак, Константин Симонов. Один этот факт красноречиво свидетельствует, какое значение придавали и самому жизненному материалу, и фильму, его воплощавшему, обе стороны. Опыт создания фильма о советско-французской дружбе в годы войны актуален.

Если же вернуться в наше время, то фактом международного звучания стала экранная эпопея Сергея Бондарчука «Красные колокола», основанная на книгах американского писателя, одного из основателей Компартии США Джона Рида.

В контексте нашей темы творчество Сергея Бондарчука весьма показательно. Оно заслуживает, мне кажется, особого размышления.

В самом деле, первая крупная работа Бондарчука-актера — потрясающий образ великого Кобзаря в фильме И. Савченко «Тарас Шевченко». В фильме-биографии истинно интернационального звучания.

Первая работа Бондарчука-режиссера — «Судьба человека» по рассказу классика русской советской литературы М. Шолохова, где Бондарчук вылепил типический русский советский характер, — принесла режиссеру и исполнителю главной роли международное признание. Именно после этого фильма Роберто Росселлини пригласил советского актера в свой фильм «В Риме была ночь». Образ русского солдата, участника антифашистской борьбы в Италии, — одна из первых работ в практике расширяющегося международного сотрудничества нашего кино.

Мировую славу завоевал С. Бондарчук киноэпопеей «Война и мир». И опять мастер показал, исследовал, воспел национальный русский характер. И опять мир с невероятной силой ощутил духовно-нравственное притяжение русского человека, его патриотизм и великодушие. А ведь именно в этом — истоки постижения советского человека-интернационалиста, открытого и добросердечного ко всем народам Земли.

Вскоре итальянцы приглашают Бондарчука-режиссера на постановку масштабного исторического фильма «Ватерлоо», где приняли участие «звезды» мирового экрана. «Ватерлоо» —

еще одна приметная веха в киноискусстве, за которой — личность советского художника, его мировоззрение гуманиста.

И когда мы сегодня говорим о «Красных колоколах», то ясно понимаем — за этим киноэпосом весь художнический и жизненный опыт его постановщика. Бондарчук естественным образом подошел к тому, чтобы выразительно поведать миру о двух революциях — мексиканской и российской. О революциях разных — и по сути, и по значению, но насущно необходимых творившим их народам. Так рассказать об этих революциях — далекой, мексиканской, и своей, Великой Октябрьской — мог только советский художник-интернационалист. А помог ему в этом большой интернациональный коллектив — творческий и производственный.

З. Ф. Вы выделили красноречивые факты из творческой биографии Сергея Федоровича Бондарчука — с ним, кстати, вы и сами работали, экранизируя «Овод». Может быть, вы остановитесь на собственной творческой практике, связанной с пропагандой идей интернационализма через экран? Тут у вас завидный личный опыт. Ну, например, в последние годы — сотрудничество с коллегами в братской Болгарии...

Н. М. Когда соприкасаешься с жизнью другого народа, самое существенное — это рождение контактов с людьми. Если эти контакты удачны, тогда они не на день, не на месяц — навсегда.

Едва я приехал в Болгарию снимать «Путь к Софии», ко мне пришел немолодой человек и представился: «Полковник Чолпанов, историк и писатель. Был главным консультантом, когда советский режиссер Васильев снимал «Героев Шипки». Надо же — консультант Сергея Васильева, одного из авторов легендарного «Чапаева»! И теперь хочет помочь мне, нашему фильму... За Чолпановым потянулись другие.

Вот так: на картину о борьбе болгарского народа против турецкого ига, о помощи, которую Россия оказала ей в национально-освободительной войне, о традициях болгаро-русской дружбы работала, можно по праву сказать, вся Болгария. Одни участвовали в организации съемок, другие снимались в массовках, третьи пропагандировали готовый фильм... Каждый делал, что мог. Почему? Потому что создание картины «Путь к Софии» — прежде всего факт культурной жизни обеих стран, свидетельство близости двух народов.

З. Ф. Известно, что в Болгарии ваш фильм был удостоен особой награды — «Награды Софии», которая с того момента, как София стала столицей независимой Болгарии, венчает крупные культурные достижения. А вас, постановщика ленты, отметили званием почетного гражданина столицы и наградили Золотым орденом Кирилла и Мефодия...

Н. М. И то, и другое, и третье — не только особая честь, но особая ответственность перед обоими народами. Откровенно говоря, я пережил эти отличия как своего рода аванс, что ли. И постарался хотя бы частично погасить этот долг — снял фильм «Карастояновы», драматическую повесть о династии болгарских профессиональных революционеров, борцов за свободу своего и других народов...

З. Ф. Потрясающая семейная хроника стала хроникой и исторической, хроникой интернациональной солидарности в борьбе с фашизмом. Вот почему ваши «Карастояновы» работают и как художественное произведение, и как документ.

Н. М. Если это так, то в очень большой мере потому, что фильм — итог большой совместной работы со-

ветских и болгарских кинематографистов. Видите, я снова и снова возвращаюсь к этому пункту, ибо я убежденный сторонник как можно более широкого развития всех и всяких видов международного сотрудничества в сфере кино!

Конечно же, совместная постановка — и в творческом, и в производственном плане — дело гораздо более трудоемкое, чем обычная, «односторонняя». Однако скажу откровенно: дополнительные, так сказать, субъективные сложности возникают оттого, что далеко не все, от кого зависит ее осуществление, понимают в полной мере, какой колоссальный творческий, культурный и политический потенциал кроется в подобной совместной работе. Совместные экранные постановки — объективная потребность времени. А сложности на их пути — имею в виду объективные, а не субъективно-волевые — естественны, как сложности роста. Из-за них ни в коем случае нельзя ни тормозить, ни тем паче останавливать процесс.

Если нужны доказательства высочайшего эффекта копродукции, вовлеку в русло нашего разговора такое крупное событие, как многосерийный фильм «Карл Маркс. Молодые годы». Об этой впечатляющей работе Льва Кулиджанова и сказано, и написано немало. Повторяться здесь ни к чему. Я лишь подчеркну, что притягательнейшей гранью ленты стала именно тема интернационализма, выраженная рельефно, программно. Уверен: в этом сказалось и то, что работал над фильмом международный коллектив, центральные роли исполняли болгарский актер и немецкая актриса.

Еще один факт — новейший. Имею в виду кинополотно «Битва за Москву». Юрий Озеров с удивительным искусством слил воедино эпос и драму. В этой ленте — новый уровень правды о великой битве да и обо всей войне. А делал режиссер картину в сотрудничестве с коллегами из других стран. Благоприятный отпечаток совместного творчества лежит, мне кажется, на фильме.

З. Ф. У Киевской студии, Николай Павлович, тоже есть достаточно успешный опыт международного кинопроизводства...

Н. М. Конечно. Сравнительно недавний — сотрудничество с прославленным испанским кинематографистом Хуаном Антонио Бардемом на съемках фильма «Предупреждение». В этой большой работе, посвященной Георгию Димитрову, были, естественно, задействованы и болгарская сторона, и кинематографисты ГДР. В главной роли снялся известный болгарский актер Петр Гюров. Мне довелось встречаться с Бардемом и в Киеве, и в Болгарии. Сам он работал с громадным энтузиазмом, как и все его окружение — творческое и техническое. В итоге такого близкого — не парадного, а рабочего — знакомства возник новый многообещающий замысел — создание совместного фильма о Федерико Гарсиа Лорке. Очень хотелось бы, чтобы замысел осуществился. Подчеркиваю это потому, что, к сожалению, так случается далеко не всегда.

Вот, скажем, в свое время обсуждалась идея сделать фильм о Василии Порике, сыне Украины, который, сражаясь в годы второй мировой войны в рядах французского Сопротивления, явил такое мужество, что его провозгласили национальным героем Франции. И с советской, и с французской стороны была проявлена готовность к копродукции. Почему она не была доведена до реального художественного результата? Непонятно. А ведь такой фильм мог обладать сильным зарядом интернациональной солидарности, человеческого братства...

Не пришла ли пора наверстать упущения прежних времен? Пока есть

еще возможность живого общения с прямыми участниками событий, ставших достоянием истории. Не только с побратимами Порика, но и, например, с соратниками Федора Полетаева, бойца гарибальдийских бригад... Да разве только с ними? Своего экранного часа, уверен, ждет множество замечательных тем и поразительных судеб, раскрыть которые лучше всего методом международного кинсотрудничества.

И, конечно же, тут надо говорить не только о событиях истории и событиях минувшей войны. Современная жизнь дает много превосходного материала, который достоин быть преобразован в произведения экрана. Преобразован совместными силами кинематографистов СССР и других стран. Советские специалисты работают в десятках государств, помогая их народам создавать современную индустрию, разведывать кладовые подземных сокровищ, организовывать современные системы здравоохранения и просвещения, готовить квалифицированные кадры. С другой стороны, в нашей стране работали и работают рабочие и инженеры из Болгарии и Вьетнама, из Италии и Франции, Финляндии и ФРГ, участвуя в строительстве заводов, гидросистем, налаживая оборудование. За примерами ходить недалеко — ВАЗ, КамАЗ, газопроводы из Сибири в Западную Европу, Сайменский канал... В таком вот трудовом общении сходятся, узнают друг друга люди из разных стран, разных социальных систем. И кино обязано, используя различные формы и жанры, раскрывать это содружество, призывающее жить в добрососедстве и мире.

Кино ведет диалог со зрителем на языке зримых образов и потому больше, чем любое родственное искусство, создано для посредничества между людьми. В том числе между людьми, говорящими на разных языках, неодинаково мыслящими и привыкшими к различному образу жизни. Это свойство экрана надо использовать в интересах мира и прогресса. То есть делать фильмы, которые отвечают социально-нравственным ожиданиям нашего и всех других народов Земли.

В сегодняшней тревожной обстановке, когда неспокойно чувствуют себя не только люди на Земле, но и звезды в небе, наши ленты о горе войны и счастье мира — маленькие кирпичики, что дано уложить в фундамент, на котором стоит наш общий дом — Планета людей. Силу искусства, силу взаимодействия людей искусства невозможно переоценить. Ибо искусство одно из самых совершенных и гуманных средств нравственного влияния на личность и на людские массы.

Высокогуманные идеи интернационализма рождены коммунистическим учением, стали реальной силой в практике рабочего движения, а затем — в политике Советского Союза и стран социализма. Сегодня они приобрели значение поистине глобальное, ибо мощно и эффективно работают на мирное сосуществование государств с разным социальным строем, против всеобщей ядерной катастрофы. Отвечая на вопросы американского журнала «Тайм» и характеризуя главное, определяющее в советско-американских отношениях, Михаил Сергеевич Горбачев произнес фразу, которая сразу же стала крылатой: «... нравимся мы друг другу или нет, но выжить или погибнуть мы можем только вместе».

Отсюда — и миссия советского экрана: впечатляюще и убедительно распространять идеи интернационализма как основу равноправных и благородных взаимоотношений человека с человеком, народа с народом, страны со страной.

Вот о чем неотступно думаю я в преддверии XXVII съезда ленинской партии...



XIV Международный кинофестиваль в Москве

● Итоги московского кинофорума ● Слово лауреатам ● «Круглый стол»: фестивальные впечатления ● Ретроспективы-85 ● Панорама фильмов: рецензии, эссе, заметки ● Фильмография

Служить добру и свету

Международный смотр прогрессивного киноискусства в столице Советского Союза стал крупнейшим кинематографическим событием завершающегося года. Как и XVIII Всесоюзный кинофестиваль в Минске, потсдамская встреча деятелей кино социалистических государств и другие важные мероприятия с участием мастеров экрана, состоявшиеся в нашей стране и за рубежом, московский кинофорум-85 прошел под знаком сорокалетия Великой Победы над фашизмом во второй мировой войне. Всемирно-историческим результатом Победы явился не только разгром нацистской военной машины; незабываемый май 1945-го ознаменовал торжество гуманистических идеалов, возможность для многих народов жить в условиях мира и свободы, строить новое общество. В год славного юбилея вдохновляющий девиз Московского фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» прозвучал и как актуальное напоминание о тех высших ценностях, во имя которых была одержана Победа, стоившая человечеству неисчислимых жертв.

Вот уже более четверти века наш кинофорум привлекает к себе самое пристальное и заинтересованное внимание передовых мастеров кино разных стран всех пяти континентов.

В этом году на Московский фестиваль прибыло 1275 представителей кинематографий 103 государств, 8 национальных и международных организаций, а также Западного Берлина. В составе многочисленных делегаций находились крупные творческие работники — ведущие режиссеры и сценаристы, известные актеры, критики, киноведы. В Москву на фестиваль приехали министры, депутаты парламентов ряда стран, в том числе Индии, Испании, Италии, Мадагаскара, Эфиопии, руководители государственных и профессиональных кинематографических организаций.

Особенно представительным был состав киноделегаций братских социалистических государств, куда, в частности, входили: министр культуры НРБ Васил Иорданов, генеральный директор «Болгарской кинематографии» Никола Ненов; заместитель министра культуры ВНР Дёже Тот, начальник Главкиноуправления Ференц Кёхалми; заместитель министра культуры СРВ Чан Ван Фан, начальник Управления кинематографии Нгуен Тху; заместитель министра культуры ГДР Хорст Пенерт; директор Кубинского института киноискусства и кинопромышленности Хулио Гарсиа Эспиноса; министр культуры МНР Буд Сумъяа; заместитель министра культуры и искусства ПНР Ежи Байдор; генеральный директор «Романия фильм» (СРР) Марин Станчу; генеральный директор «Чехословацкого фильма» Иржи Пурш.

Членами Международного жюри, оценивавшего результаты конкурса художественных фильмов, были Ежи Гофман (Польша), Роберт Янг (США), Шьям Бенегал (Индия), Полен Виейра (Сенегал), Джузеппе Де Сантис (Италия) и другие известные мастера зарубежного кино.

В работе XIV Московского кинофестиваля приняли участие Христо Христов (Болгария), Стенли Форман (Великобритания), Андраш Ковач (Венгрия), Ральф Кирстен (ГДР), Амитабх Баччан (Индия), Серджо Леоне и Ли-



На сцене Центрального киноконцертного зала «Россия» в день торжественного открытия XIV Московского международного кинофестиваля

но Миччике (Италия), Сантьяго Альварес (Куба), Серхио Ольхович (Мексика), Эрденебат Оюун (Монголия), Ежи Боссак (Польша), Ион Попеску-Гопо (Румыния), Норман Джюисон (США), Тюркан Шорай (Турция), Фанни Ардан (Франция), Ханна Шигула и Бернгард Викки (ФРГ), Иржи Секвенс и Яна Брейхова (Чехословакия), Комаки Курихара (Япония) и многие другие видные кинематографисты.

●

На церемонии торжественного открытия киносмотра было оглашено приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Михаила Сергеевича Горбачева участникам и гостям XIV Московского международного кинофестиваля, в котором дана высокая оценка роли киноискусства в жизни современного общества, в деле достижения социального прогресса, национальной независимости, взаимопонимания и сохранения мира на земле.

Приветствие советского руководителя было с удовлетворением воспринято делегатами и гостями Московского кинофестиваля, этот важный политический документ получил широкий резонанс, о чем свидетельствуют многочисленные высказывания советских и зарубежных кинематографистов — участников форума.

«В приветствии Михаила Сергеевича Горбачева фестивалю, — сказала актриса из ГДР Рената Блюме-Рид, — простые и ясные слова. Они доходят до сердца любого, кто задумывается о настоящем, заглядывает в будущее, чтит память о героическом прошлом. Сохранение мира, развитие взаимопонимания — это насущные проблемы. Кинематограф, как одно из ярких явлений искусства и жизни, никогда не должен проходить мимо них».

«То, что руководитель вашей партии

проявляет такое внимание к вопросам культуры, впечатляет, — отметил директор фирмы «Фильмэкс» Гари Мак Вей из США. — Безусловно, это служит укреплению культурных связей между народами, делу мира во всем мире».

«Кино — кратчайший путь к сердцам людей, — подчеркнула советская актриса Инна Чурикова. — Оно призвано помочь людям сделать свою жизнь светлее, чище, справедливее.

Нам, кинематографистам, очень близка мысль, высказанная Михаилом Сергеевичем Горбачевым в приветственном обращении к гостям и участникам Московского кинофестиваля: «Истинный художник не может стоять в стороне от насущных задач эпохи». И самая насущная задача всех людей доброй воли — отстоять мир на нашей планете».

«Меня глубоко взволновали слова приветствия Михаила Горбачева, — заявил один из руководителей кампучийской кинематографии Мао Ают. — Все мы хотим жить в мире, но за него необходимо бороться. Горьких уроков второй мировой войны не должен забывать никто и никогда. И кинематограф несет ответственность за то, чтобы ужас мирового пожара никогда не повторился».

Представляется глубоко закономерным, что в фестивальной программе заметное место заняли фильмы — игровые, документальные и короткометражные ленты, картины для детей, — посвященные борьбе с фашизмом и неофашизмом, за устранение военной угрозы. Одним из важнейших мероприятий фестиваля стала тематическая ретроспектива антивоенных и антифашистских лент, которая органично вписалась в программу и девиз киносмотра, вызвав огромный интерес советских и зарубежных зрителей. В рамках ретроспективы были показаны многие талантливые кинопроизведения мирового киноискусства, запечатлевшие бессмертие подвига героев-антифашистов, несгибаемую стойкость и мужество миллионов людей разных стран, которые жизнью и кровью своей заплатили за избавление человечества от «коричневой чумы», от нацистского порабощения. Рядом с этими лентами, словно борцы-единомышленники в едином строю, по праву оказались картины, выражающие гнев и озабоченность народов в связи с происками сегодняшних неофашистов и агрессивными планами империалистической реакции.

Особое внимание делегатов и гостей кинофорума привлекла демонстрировавшаяся на информационном просмотре дилогия Юрия Озерова «Битва за Москву», созданная советскими и чехословацкими кинематографистами, при участии мастеров кино ГДР и Вьетнама. Впервые показанный международной аудитории фильм, с документальной точностью воскрешающий ход одного из главных сражений Великой Отечественной войны, получил высокую оценку зрителей. Большим достижением советского кинематографа назвал картину канадский прокатчик Чарлз Сидней Чаплин. «Начинаешь представлять размах борьбы советского народа за свободу своей Родины, — сказал после просмотра эпической ленты Юрия Озерова Шуаиб Мохамед Абдул Кадер, директор компании «Олимпия» (Шри Ланка). — Понимаешь, что стало бы с миром, если бы фашистские полчища не были остановлены». По мнению режиссера из Финляндии Эдвина Лайне, главным достоинством «Битвы за Москву» является реализм этого кинопроизведения.

Бесспорный лидер фестивальной программы — фильм Элема Климова «Иди и смотри», представлявший советскую кинематографию в конкурсе полнометражных игровых лент и воз-



Идет пресс-конференция советской делегации

главивший список его призеров. Единодушное решение международного жюри, присудившего картине Золотой приз, явилось признанием высоких художественных достоинств ленты и одновременно данью памяти о неисчислимых жертвах, понесенных народами нашей страны во второй мировой войне. Прислушаемся к отзывам зарубежных гостей московского форума о картине Элема Климова, которую он поставил по сценарию, написанному в соавторстве с известным белорусским писателем Алесем Адамовичем.

Моник Порталь, кинокритик (Франция): «Я была просто потрясена увиденным. Фильм Климова поразил меня не только своим стилистическим исполнением, умелой режиссурой и прекрасной игрой актеров, но, и это, пожалуй, главное — своей мыслью. Чтобы так выразительно показать беспощадное лицо войны, надо быть поистине большим художником».

Кунал Капур, актер (Индия): «Знаю, что еще до начала фестиваля от этой ленты ждали многого и она оправдала надежды. Когда в зале зажегся свет, я поднялся с места ошеломленный. С какой силой и убежденностью говорит фильм о необходимости не допустить повторения трагедии Хатыни! Как страстно звучит на экране призыв к миру!»

Моника Маурер, режиссер (ООП): «Подлинное, страшное лицо войны... Как же под влиянием расистской, фашистской идеологии деградирует человек, если решается на такие чудовищные преступления! Финал фильма обращен к нам, в настоящее. Люди не имеют права забывать историю — чтобы никогда больше не повторилась трагедия».

Ронни Саундерс, директор программ МКФ в Корке (Ирландия): «Фильм Элема Климова нельзя смотреть без слез. Он потрясает... Веришь каждому

слову актеров, каждому кадру. «Иди и смотри» получил заслуженную награду. Выше всех похвал работа режиссера, блистательный актерский ансамбль».

Даниэль Диас Торрес, режиссер (Куба): «Я смотрел фильм и думал о трагедии Вьетнама, о Гренаде. Думал о Никарагуа, где и сейчас льется кровь. Народы Чили и Парагвая, Сальвадора и Гватемалы живут в условиях фашистского террора. За один взгляд, за слово там могут человека бросить за решетку, искалечить, убить. Кинематографисты не имеют права оставаться в стороне от борьбы народов с фашизмом. Вот почему я приветствую создание фильма «Иди и смотри» — страстного протеста против насилия и унижения человека».

●

Правдивые и талантливые кинопроизведения, удостоенные Золотых призов XIV Московского фестиваля, принадлежат искусству, живущему болью, заботами и надеждами современного человечества. «Армейская история» Нормана Джюисона (США), «Конец девяти» Христоса Шопахаса (Греция), победители конкурса короткометражных фильмов — документальные ленты «Это было в Терезине» Драгослава Голуба (Чехословакия) и «Пирамида» Александра Иванкина (СССР), главный призер конкурса фильмов для детей — картина «Остановить войну!» Андре Мелансона (Канада) различны между собой по теме и жанру, по времени действия и художественному решению. Но взятые вместе, эти фильмы, как и десятки других ярких картин, отмеченных призами и наградами в итоге творческого соревнования на фестивале, воспринимаются как убедительное свидетельство общественного значения кинематографа, верного идеалам гуманизма, мира и социальной справедливости, как показатель роста его сил и влияния на умы и сердца людей.

Объективные наблюдатели обратили внимание на очень важную и примечательную особенность Московского кинофестиваля 1985 года — на полноту той панорамы мирового киноискусства, которая складывалась день за днем в течение двух недель на фестивальных экранах советской столицы, на ее высокую репрезентативность по отношению к современному кинопроцессу. Естественно, такое наблюдается не впервые: московский форум по традиции собирает не только все самое лучшее и значительное из того, что появляется в искусстве кино на протяжении двух лет, разделяющих очередные международные встречи кинематографистов, но и дает возможность познакомиться с различными, порой полярными явлениями, характеризующими сегодня кинематографическую ситуацию в мире, в отдельных регионах и странах. (Речь, разумеется, идет только о тех явлениях, которые, пусть иногда и с известными оговорками, могут рассматриваться как результат художественного творчества, отвечающего идеям и целям нашего киносмотра.) Однако на этот раз отмеченное качество Московского фестиваля проявилось с особой отчетливостью.

На конкурс полнометражных художественных фильмов были выставлены 45 картин из 45 стран.

В конкурсе короткометражных фильмов приняли участие 58 стран, международных и национальных организаций, включая ООН, ООП, Патриотические силы Чили, Сальвадорский фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти, ЮНЕСКО, представившие 75 лент.

В конкурсе фильмов для детей участвовало 45 фильмов из 45 стран.

В общей сложности в конкурсах, информационной и внеконкурсной программах XIV ММКФ демонстрирова-



Радость успеха. Писатель Алесь Адамович, режиссер Элем Климов, исполнители главных ролей в фильме «Иди и смотри» Ольга Миронова и Алексей Кравченко после вручения Золотого приза

лось около 500 кинопроизведений, представлявших практически все известные виды и жанры современного экранного искусства.

Но дело не только в количестве.

Даже специалисту, хорошо осведомленному в том, что делается сегодня в мировом кино, было бы, наверное, не так-то просто назвать хотя бы десяток по-настоящему заслуживающих внимания фильмов последнего времени, которые не фигурировали бы в конкурсе, во внеконкурсной или информационной программах нынешнего Московского фестиваля. «Деньги» Робера Брессона, «Дом и мир» Сатьяджита Рея, «Женщина и чужой» Райнера Зимона, «Место в сердце» Роберта Бентона, «Клуб «Коттон» Фрэнсиса Копполы, «После репетиции» Ингмара Бергмана, «Костюмер» Питера Йетса, «Ночи полнолуния» Эрика Ромера, «Париж, Техас» Вима Вендерса, «Продажные» Клода Зиди, «Поездка в Индию» Дэвида Лина, «Там, где спят зеленые муравьи» Вернера Херцога, «Тысячелетняя пчела» Юрая Якубиско, «Тупак Амару» Федерико Гарсиа, «Секреты, секреты» Джузеппе Бертолуччи, «Стико» Хуана де Арминьяна, «Хаос» Паоло и Витторио Тавиани, «Шутка судьбы» Лины Вертмюллер — эти и ряд других картин (среди них немало призеров представительных международных киносмотров), названия которых занимают сегодня верхние строчки мирового кинорепертуара, демонстрировались в 1985 году в рамках московского форума. А если добавить сюда наиболее интересные ленты, участвовавшие в конкурсе фильмов для детей, и те, которые демонстрировались в основной и информационной программах короткометраж-

ного фестиваля, нетрудно прийти к выводу: XIV Московский дал объемное представление о современном состоянии киноискусства — как в странах с развитым кинопроизводством, так и в государствах, где кино еще находится на этапе становления.

На фестивале с успехом прошли также ретроспективы фильмов Григория Козинцева и Франсуа Трюффо, включившие лучшее из созданного этими всемирно известными мастерами киноискусства. Организация подобных ретроспектив — новая традиция московского форума (она зародилась два года назад, когда на прошлом, XIII ММКФ состоялись ретроспективы Федерико Феллини, Рене Клемана, Стэнли Креймера, Раджа Капура), которая заслуживает дальнейшего продолжения.

●

В международном симпозиуме на тему «Роль киноискусства в борьбе за гуманизм, мир и дружбу между народами», проведенном Союзом кинематографистов СССР и Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства Госкино СССР, приняли участие видные деятели кино Афганистана, Венгрии, Италии, Никарагуа, Польши, СССР, США, Чехословакии, Японии и других стран. Во многих выступлениях прозвучала мысль о том, что в современной сложной международной обстановке особенно остро стоит вопрос о гуманистической направленности искусства экрана, о гражданской и нравственной позиции художника, о его ответственности за судьбы мира и социального прогресса. На симпозиуме отмечалось, что в год 40-летия Победы над германским фашизмом и японским милитаризмом необходимо еще раз задуматься по поводу исключительной важности и актуальности темы антифашистской и антивоенной борьбы в кинематографе, о его реальном вкладе в дело устранения угрозы новой мировой войны.

●

Московский международный кинофестиваль обеспечивает не только самые широкие возможности для обмена опытом художественного творчества, но и предоставляет все необходимые условия для осуществления деловой активности в сфере кинообмена и производственного сотрудничества. В работе кинорынка XIV ММКФ приняли участие 240 представителей более 140 фирм и государственных организаций 74 стран и Западного Берлина. В основную программу советского показа было включено 34 полнометражных игровых фильма производства 1984—1985 годов, демонстрировавшихся в киноконцертном зале Центра международной торговли с синхронным переводом на английский, французский и испанский языки. Дополнительно по заявкам зарубежных участников были организованы 339 просмотров советских художественных фильмов и 47 сеансов короткометражных лент. По индивидуальным заявкам было проведено более 1,5 тысячи показов наших игровых, документальных и других картин в видеозаписи.

В пяти просмотровых залах кинорынка было показано 111 фильмов производства 24 зарубежных стран; наиболее заметно были представлены кинематографии Франции, Мексики, Испании, Бразилии, АРЕ и Индии. В 23 видеокабинетах и двух видеозалах кинофирмы 22 стран демонстрировали более 500 картин.

Деятельно участвовали в работе кинорынка экспортно-импортные организации 13 социалистических стран, рассматривающие его как ключевое коммерческое кинемероприятие года.

Впервые на кинорынке Московского фестиваля присутствовала делегация КНР, проявившая заинтересованность

в углублении деловых контактов с советской стороной.

В дни фестиваля представители В/О «Совэкспортфильм» подписали договоры и предварительные соглашения о продаже 260 советских художественных лент для зарубежного проката; приняты решения о закупке 45 художественных фильмов зарубежного производства для показа в нашей стране.

По приглашению В/О «Совинфильм» на XIV МКФ в Москву прибыли 85 сотрудников организаций и фирм, занимающихся кинопроизводством, из 28 стран; в период фестиваля были проведены переговоры с представителями 52 стран по вопросам, связанным с осуществлением совместных постановок и участием советской кинематографии в съемках зарубежных фильмов. При обсуждении текущих и перспективных планов сотрудничества с социалистическими кинематографиями особое внимание уделялось совместным картинам на современную тему. Ряд таких проектов уже намечен, и их осуществление предполагается начать в ближайшее время.

Плодотворными были встречи с представителями таких стран, как Алжир, Бразилия, Гана, Марокко, Мексика, Непал, Никарагуа и ряд других, проявившими заинтересованность в создании художественных фильмов в сотрудничестве с советскими кинематографистами.

На переговорах с индийскими коллегами, с которыми у нас установились традиционно прочные связи, обсуждался ряд совместных проектов, в том числе музыкального фильма «Индийская невеста» на основе восточного фольклора.

Интересными и перспективными являются многие предложения по сотрудничеству в области кинопроизводства, выдвинутые фирмами Австралии, Великобритании, Италии, США, Франции, ФРГ, Японии и некоторых других капиталистических государств, в частности проекты экранизации русской и зарубежной литературной классики — «Евгений Онегин» А. Пушкина (с США), «Вешние воды» И. Тургенева и «Хитрая вдова» по пьесе Карло Гольдони (с Италией), а также создание картины о дружбе детей (с Великобританией), политического детектива на актуальную тему «Живая вакцина» (с Японией).

Обсуждались и возможности участия «Совинфильма» в съемках 19 лент зарубежного производства; к работе над ними планируется привлечь советских актеров, режиссеров, операторов.

Во время фестиваля подписан ряд соглашений по совместным постановкам с Венгрией, Чехословакией, ФРГ, Западным Берлином.

Общий уровень деловой активности на XIV Московском фестивале дает основания говорить о весьма заметном росте интереса зарубежных киноорганизаций, фирм и компаний, занимающихся производством и прокатом фильмов, к расширению сотрудничества с советской кинематографией, что объясняется не только ее развитой технической базой, мощным творческим потенциалом и высоким художественным качеством выпускаемых картин. Во многих странах Западной Европы, Азии и Латинской Америки существует серьезная озабоченность «экранной агрессией» США, постоянно нарастающим массированным американским проникновением в прокат и кинопроизводство целых регионов, угрожающим судьбам национальных культур. В борьбе за сохранение своей самобытности и самостоятельности европейские и другие кинематографии рассматривают советский многонациональный кинематограф как самого крупного и надежного партнера, с которым можно сотрудничать на основах взаимной заинтересованности и взаим-

ного уважения, без риска оказаться в положении зависимой стороны.

В рамках разнообразной культурной программы зарубежные кинематографисты, прибывшие на фестиваль, получили возможность лучше узнать советскую действительность, ознакомиться с новыми явлениями в общественной жизни нашей страны, с достижениями советского народа в различных областях социально-экономического развития, в сфере художественного творчества.

Национальные киноделегации приняли участие в церемонии возложения венков к Мавзолею В. И. Ленина и к Могиле Неизвестного солдата у кремлевской стены.

Шире, чем в предыдущие годы, освещали Московский фестиваль советские и иностранные органы массовой информации; их представляли более 1000 аккредитованных на киносмотре корреспондентов. Сюжеты о московском кинофоруме снимали 18 зарубежных телекомпаний; Центральное телевидение передавало фестивальные программы в 19 стран.

•

На протяжении всей своей истории (стоит вспомнить, что первый международный киносмотр в Москве состоялся полвека назад, в 1935 году) Московский кинофестиваль стимулирует обмен художественными ценностями и передовыми идеями между народами, помогает им лучше понять и узнать друг друга, на практике претворяя в жизнь ведущий принцип советской внешней политики — принцип мирного сосуществования государств с различным социальным строем. Ныне, в условиях резкого ухудшения международного климата и возросшей военной угрозы, ответственность за которые несут агрессивные империалистические круги, выполнять эту миссию нелегко. Однако честно и трезво мыслящие люди во всех странах хорошо понимают, что в сегодняшнем мире, оказавшемся у опасной черты, конструктивный диалог, поиски путей к взаимопониманию и консолидация миролюбивых сил жизненно необходимы в интересах всего человечества. Всемирный кинофорум в Москве с его благородным девизом, выражающим самые светлые идеалы времени, вносит свой вклад в решение коренных проблем сегодняшней международной жизни— в этом источник его огромной притягательной силы и популярности.

Экран XIV Московского кинофестиваля отразил заботы и тревоги наших современников, живущих в различных частях света, обратив к ним набатной силы призыв сберечь мир, отвести угрозу ядерного уничтожения, нависшую над человечеством.

И все же это был не только фестиваль тревог, но и фестиваль надежд, впечатляющая манифестация могучего оптимизма, имеющего опору в самой действительности. В твердой решимости народов отстоять свое настоящее и будущее в борьбе с силами, враждебными человеку, толкающими человечество в пропасть. В неуклонно и последовательно осуществляемом внешнеполитическом курсе Советского Союза, других стран социалистического содружества, направленном на обуздание гонки вооружений, на оздоровление международной обстановки. В новых далеко идущих мирных инициативах нашей страны, имеющих целью навсегда покончить с ядерной угрозой и состоянием опасной конфронтации на планете.

XIV Московский международный кинофестиваль вписал еще одну яркую страницу в историю мировой гуманистической культуры; его успешный итог вновь подтверждает высокое предназначение и неисчерпаемые возможности искусства, одухотворенного идеями мира, свободы и прогресса.



Фоторепортаж

Кинематографисты из ГДР — слева направо: режиссер Ральф Кирстен, актриса Гудрун Окрас, главный редактор киностудии ДЕФА Рудольф Юршик и советский драматург Михаил Шатров

Японская актриса Комаки Курихара и старейший киновед профессор Антонин Броусил из Чехословакии

Актриса Мая Аймедова (СССР) с членами индийской делегации — кинокритиком Харбхаджаном Сингхом и продюсером Сакхаром Басу

Итальянский режиссер Джузеппе Де Сантис с женой, известной актрисой Горданой Милетич на улицах Москвы в дни фестиваля













Красная площадь. Участники и гости фестиваля направляются к Мавзолею В. И. Ленина

Ленинград. На Пискаревском кладбище

Экскурсия в Эрмитаж

Интервью: с советским режиссером Эльдаром Рязановым...

с режиссером-документалистом Джоан Харви (США)...

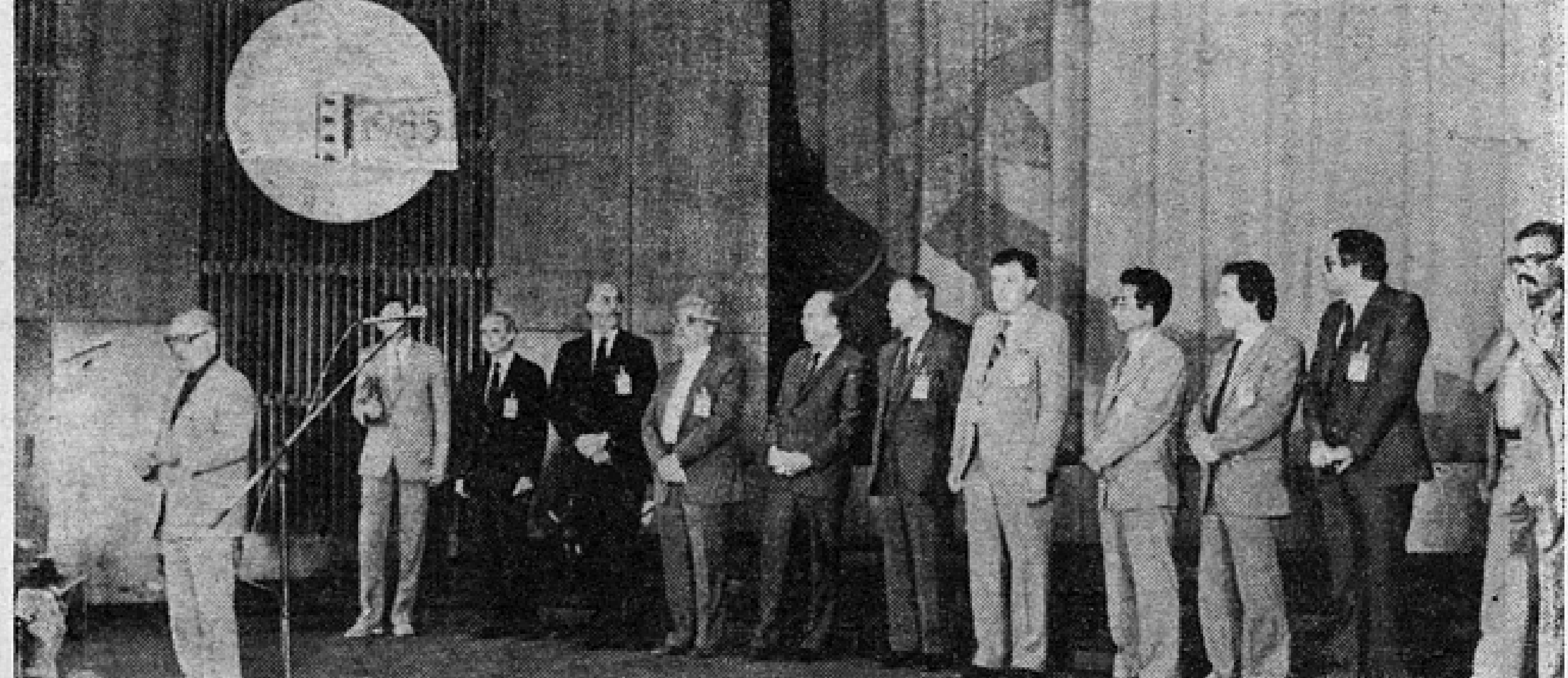
с кинематографистами из АРЕ — актрисой Набилой Махмуд Эбаид и продюсером Абделем Рахман Сейфом















Фестивальная встреча: справа налево — итальянский режиссер Серджо Леоне, заместитель министра культуры ГДР Хорст Пенерт и журналист Михель Гайссмаер (Западный Берлин)

Открытие киносмотра короткометражных фильмов

Кинорынок XIV ММКФ разместился в «Совинцентре»

На детском фестивале



Награды XIV Международного кинофестиваля в Москве

КОНКУРС ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — фильму «Иди и смотри», СССР.

Золотой приз — фильму «Армейская история», США.

Золотой приз — фильму «Конец девяти», Греция.

Серебряный приз — фильму «Чудо невиданное», Югославия.

Серебряный приз — фильму «Женщина в шляпе», Польша.

Серебряный приз — фильму «Семена мести», Бразилия.

Специальный приз жюри — фильму «Адский поезд», Франция — за яркое художественное воплощение темы борьбы с расизмом.

Специальный приз жюри — фильму «Суть», Индия.

Специальный приз жюри — фильму «На пороге жизни», Норвегия.

Приз за лучшую женскую роль — актрисе Юли Башти, фильм «Красная графиня», Венгрия.

Приз за лучшую женскую роль — актрисе Че Ын Хи, фильм «Соль», Корейская Народно-Демократическая Республика.

Приз за лучшую мужскую роль — Ларсу Симонсену, фильм «Верность, надежда и любовь», Дания.

Приз за лучшую мужскую роль — Детлефу Кюгову, исполнителю главной роли в фильме «Водцек», ФРГ.

Специальные призы Союза кинематографистов СССР:

президенту фонда художественных фильмов Касико Кавакито (Япония) — за вклад в развитие киноискусства и многолетнее плодотворное сотрудничество с Союзом кинематографистов СССР;

режиссеру Иржи Свободе (ЧССР), постановщику фильма «Скальпель, пожалуйста» — за последовательное художественное воплощение темы гуманизма;

режиссеру Христо Христову (НРБ) — за вклад в развитие киноискусства и разработку современной темы в фильме «Характеристика».

КОНКУРС КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз и диплом фестиваля — документальному фильму «Это было в Терезине», режиссер Драгослав Голуб, ЧССР.

Золотой приз и диплом фестиваля — документальному фильму «Пирамида», режиссер Александр Иванкин, СССР.

Серебряные призы и дипломы фестиваля:

документальному фильму «Отправитель — Никарагуа (письмо к миру)», режиссер Фернандо Бирри, Республика Никарагуа;

художественному фильму «Борьба», созданному по мотивам рассказа Рея Брэдбери, режиссеры Сол и Элейн Басс, США;

научно-популярному фильму «Клещ», режиссер Петар Лалович, СФРЮ.

Специальные призы и дипломы жюри:

документальному фильму «Возвращение» — за яркое образное воплощение антифашистской темы, режиссер Тадеуш Макарчинский, ПНР;

мультипликационному фильму «Фигуры и формы» — за остроумное, метафорическое выражение глубокого содержания, режиссер Владимир Шомов, НРБ.

Почетные дипломы фестиваля:

документальному фильму «Большое благополучие» — за своеобразное творческое решение актуальной политической темы, режиссер Вади Юсеф, Сирия;

документальному фильму «Прекрасный Ки-







тай» — за поэтический кинорассказ о стране, режиссер Ли Ценгченг, КНР;

документальному фильму «Остров лотоса» — за увлекательное кинопутешествие, рассказывающее о красоте родной земли, режиссер Нихаль Хатта, Тунис;

кинооператорам Майку Гуверу, Беверли Джонсон, Рене Де Люку — за высокое мастерство съемки фильма «Полет», США;

Мэтту Батлеру — автору-оператору фильма «Зона легкой промышленности» — за изобретательное использование современной кинематографической техники, Австралия.

КОНКУРС ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Золотой приз — фильму «Остановить войну!», режиссер Андре Мелансон, Канада.

Серебряный приз — фильму «Сладкий сок внутри травы», режиссер Аман Альпиев, при участии Сергея Бодрова, СССР.

Серебряный приз — фильму «Ищу папу», режиссер Мариана Евстатиева, НРБ.

Серебряный приз — фильму «Немой», режиссер Ивонн Макэй, Новая Зеландия.

Специальный приз жюри за лучший фильм-сказку — фильму «Академия пана Кляксы», режиссер Кшиштоф Градовски, ПНР и СССР.

Специальный приз жюри за лучший мультипликационный фильм — фильму «Сказка о царе Салтане», режиссеры Иван Иванов-Вано и Лев Мильчин, СССР.

Почетный диплом жюри — фильму «Путешествие с курицей по реке», режиссер Аренд Агте, ФРГ.

ПРИЗ ФИПРЕССИ

Жюри ФИПРЕССИ на XIV Московском международном кинофестивале в составе: Георгий Капралов (СССР, председатель), Сауро Борелли (Италия), Агнес Колтаи (ВНР), Марсель Смитс (Бельгия), Фаузи Солиман (АРЕ),

Актеры — лауреаты XIV ММКФ:
Юли Башти (Венгрия),
Че Ын Хи (КНДР),
Детлеф Кюгоф (ФРГ)

Франсин Лорендо (Канада), Питер Ван Лироп (Нидерланды), Кадзуо Ямада (Япония), Даль Орлов (СССР), Дебора Янг (США), Чеслав Донзилло (ПНР), Герман Херлингхауз (ГДР), Иван Стоянович (НРБ), Юрай Галас (ЧССР), Марсель Мартен (Франция), Роландо Перес Беттенкур (Куба), Эльза Брита Маркуссен (Норвегия) присудило приз ФИПРЕССИ фильму «Иди и смотри», режиссер Элем Климов (СССР).

ПРИЗ СИФЕЖ

Приз СИФЕЖ на XIV Московском международном кинофестивале присужден фильму «Немой», режиссер Ивонн Макэй (Новая Зеландия).

ПРИЗЫ СОВЕТСКИХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ ФИЛЬМАМ XIV МОСКОВСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

Союз писателей СССР: диплом — авторам сценария фильма «Адский поезд» Роже Анену и Жану Куртелену (Франция).

Союз композиторов СССР: приз и диплом «За лучшую музыку к фильму» — фильму «Жестокая судьба» (Аргентина); приз и диплом — документальному фильму «Орнетт: сделано в США» (США).

Союз журналистов СССР: приз и диплом — документальному фильму «Дочь посла Додда» (Болгария).

Союз художников СССР: приз и диплом «За лучшее изобразительное решение художественного игрового фильма» — фильму «Женщина в шляпе» (Польша); приз и диплом «За лучшее изобразительное решение мультипликационного фильма» — фильму «Стэнли Бэгшоу» (Великобритания).

Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами: приз и диплом — короткометражному фильму «Большое благополучие» (Сирия); диплом — короткометражному фильму «Дни совместной работы» (ЧССР); диплом — фильму «Разрушенное время» (Франция).

Комитет по физической культуре и спорту — приз и диплом фильму «Ринг» (Румыния).

Комитет молодежных организаций СССР: приз и диплом — фильму «Характеристика» (Болгария); приз и диплом — фильму «Вожак» (Новая Зеландия); диплом — короткометражному фильму «Вечно в памяти народной» (Бангладеш).

Советский комитет защиты мира: приз и диплом — художественному фильму «Любовь не возвращается» (Вьетнам); диплом — художественному фильму «Буамама» (Алжир); диплом — художественному фильму «Пролог необъявленной войны» (Монголия); приз и диплом — короткометражному фильму «Война. Завещание детей» (Япония); диплом — короткометражному фильму «Лаборатория войны» (ООП); диплом — короткометражному фильму «Другое вторжение» (ПС Чили).

Советский комитет за европейскую безопасность и сотрудничество: приз и диплом — короткометражному фильму «Южные фрукты из Оберндорфа» (ФРГ).

Советское общество по культурным связям с соотечественниками за рубежом «Родина»: приз и диплом — короткометражному фильму «Лос Мариелитос» (Куба).

Советский комитет солидарности стран Азии и Африки: приз и диплом — фильму «Солдат Сабур» (Афганистан); приз и диплом — фильму «Дни страданий» (Буркина Фасо); приз и диплом — короткометражному фильму «Заря занимается» (Эфиопия); диплом — короткометражному фильму «Преступление без наказания» (НДРЙ).

Советский комитет солидарности с народами Латинской Америки: приз и диплом — фильму «Тупак Амару» (Перу — Куба); приз и диплом — короткометражному фильму «Во имя демократии» (Фронт национального освобождения Сальвадора имени Фарабундо Марти).

Государственный комитет СССР по иностранному туризму: приз и диплом — короткометражному фильму «Земля Ха Лонг» (Вьетнам); приз и диплом — короткометражному фильму «Прекрасный Китай» (КНР).

Комитет советских женщин: приз и диплом — актрисе Гудрун Окрас за исполнение роли Кла-

ры Цеткин в фильме «Когда другие молчали» (ГДР).

Союз обществ Красного Креста и Красного Полумесяца СССР: приз и диплом — фильму «Скальпель, пожалуйста» (Чехословакия).

Агентство печати «Новости»: приз и диплом — актеру Педро Оливейра за исполнение роли в фильме «Место смерти» (Португалия); приз и диплом — короткометражному фильму «Плоский мир» (Канада).

Журнал «Искусство кино»: приз и диплом — фильму «На охоте» (Великобритания).

Журнал «Советский экран»: приз и диплом — фильму «Дикие собаки» (Куба); приз и диплом — фильму «Вечный огонь» (Испания).

Журнал «Техника кино и телевидения»: приз и диплом — фильму «Раффль» (Австрия).

Министерство просвещения СССР: приз и диплом — фильму «Благие намерения» (СССР); приз и диплом — фильму «Ищу папу» (Болгария).

Центральный совет пионерской организации имени В. И. Ленина: приз и диплом — фильму «Изабель на лестнице» (ГДР).

Газета «Пионерская правда»: приз — фильму «Мох на асфальте» (Югославия).

Журнал «Пионер»: приз — фильму «Остановить войну!» (Канада).

Журнал «Киномеханик»: приз — фильму «Фальшивый принц» (Чехословакия).

●

Редакция с удовлетворением сообщает, что корреспондент «Искусства кино» на XIV ММКФ заведующий международным отделом журнала кинокритик Николай Савицкий получил приз и диплом пресс-центра Московского фестиваля.

Говорят лауреаты киносмотра

Элем Климов,

режиссер (СССР)

После первых просмотров фильма «Иди и смотри» некоторые из зрителей говорили мне, что им тяжело смотреть на экран, спрашивали: зачем все это сейчас показывать да еще в таких острых формах.

Передо мной книга «Я из огненной деревни...». Ее создатели — Янка Брыль, Владимир Колесник, Алесь Адамович. Ее автор — народ. Это книга свидетельств людей, чудом выживших в хатынских котлах, это память народная, неприукрашенная — о том, что творили нацисты на многострадальной белорусской земле. Любое художественное произведение покажется нам недостаточным, облегченным рядом с этим документом, с этой правдой об ужасах минувшей войны. Любой фильм на эту тему, в том числе и наш, — лишь отдаленное приближение к картинам подлинной и жуткой действительности тех лет, того ада, который сотворил на нашей земле фашизм. Когда-то режиссера фильма «Рим — открытый город» критики упрекали в излишне правдивом показе жестоких сцен. Говорят, Росселлини ответил им так: «Если люди сумели пережить такое, найдите в себе силы хотя бы посмотреть на это».

Трагедии белорусских Хатыней должны стать эмоциональной памятью как можно большего числа людей. Страшные уроки истории не должны быть забыты.

По этой же причине три белорусских писателя по бескорыстной авторской

инициативе создали книгу «Я из огненной деревни...», а затем один из них, Алесь Адамович, и ленинградец Даниил Гранин — «Блокадную книгу».

Поэтому же снимался нами фильм «Иди и смотри». В основе нашей картины все творчество выдающегося, на мой взгляд, публициста, писателя, литературоведа Алеся Адамовича. Сценарий так или иначе вместил в себя почти все, что написал Адамович на эту тему, а написал он немало: «Хатынская повесть», «Каратели», «Война под крышами», «Сыновья уходят в бой» плюс публицистика, литературоведческие исследования. Трагические и героические уроки войны, человек на вершинах своего взлета и в низинах нравственного падения, осознание великой духовной силы народа, неколебимых основ его самосостояния — вот круг главных тем писателя. Страстная озабоченность возможностью продолжения самой жизни на Земле, «сбережением живого человека на живой земле» — вот суть и пафос всех его гражданских и писательских деяний.

В эту же сторону направлен и главный «вектор силы» нашего фильма. По крайней мере те, кто работал над ним, ставили перед собой такую цель.

Идея снять картину о хатынских трагедиях родилась у меня вскоре после окончания «Агонии», в 1975 году. Я знал, что берусь за дело особой важности и сложности, дело, которое потребует большой самоотдачи от всех участников съемочной группы. В 1977 году, восемь лет назад, мы были на пороге съемок, но стечение многих обстоятельств не позволило снять тогда фильм. И тем не менее все эти годы замысел так и не оставлял меня, я мысленно возвращался к нему, фильм много раз был «снят» в моем воображении, «снят», конечно, в идеальном исполнении, чего на практике, увы, не бывает. Многие и многие тревожные события в мире подтверждали необходимость



Режиссер Элем Климов (СССР)

этой работы. Хатынские костры продолжают пылать на нашей планете.

«Вас не должно быть!» — ведь это мы продолжаем слышать и по сей день. Но теперь такая позиция может привести к гибели всех, к исчезновению всего сущего с лица Земли. Все это заставляет не просто вслушиваться в трагические голоса второй мировой войны, но обострять этот слух именно сегодня, сейчас. Мир никогда еще не жил в такой великой тревоге.

Человек живет как бы двумя сознаниями — высоким, духовным и обы-

денным. Чаще всего сознание духовное вытесняется обыденным — тому причиной повседневная жизнь с ее бесконечными хлопотами и заботами. Я думаю, что искусство должно по мере сил проявлять и утверждать в человеке сознание высокое, вытесняя обыденное. Наш фильм — одна из такого рода попыток вывести зрителя из состояния душевной самоуспокоенности, заставить его ощутить свою сопричастность истории, за судьбу которой он должен быть в ответе.

После премьеры фильма на XIV кинофестивале в Москве к нам подошел один японский кинокритик и сказал: «Ваша Хатынь — это наша Хиросима. Если мы забудем Хиросиму так же, как сейчас не хотят помнить о Хатыни, то вся наша планета может превратиться во всемирную Хиросиму-Хатынь. Тогда некому уже будет больше писать книги, снимать кинофильмы, рожать детей».

...Алесь Адамович, когда в 1977 году подарил мне книгу «Я из огненной деревни...», подписал ее так: «От А. Адамовича (и от Феклы Кругловой из поселка Октябрьский)». Фекла Круглова — одна из жертв нацистских карателей, потерявшая тогда всех своих близких, чудом спасшаяся сама — ее фотопортрет на обложке этой книги.

Читать ее воспоминания тоже «трудно», смотреть на нее и слушать то, что она говорит, «тяжело» (ее снял в одном из своих документальных циклов Виктор Дашук), но это наш долг — жить, знать и помнить, ибо беспамятство, особенно сейчас, ведет к пропасти.

«Иди и смотри» — фильм писателя Алеся Адамовича, оператора Алексея Родионова, художника Виктора Петрова, композитора Олега Янченко, звукооператора Виктора Морса, молодых исполнителей Алеши Кравченко и Оли Мироновой, белорусов и русских, всех, кто делал эту работу, — наш долг памяти перед двадцатью миллионами погибших.

В том числе и перед тысячами жителей 628 спаленных гитлеровцами белорусских деревень, перед всеми поименно.

И перед Феклой Кругловой тоже.

Норман Джюисон,

режиссер (США)

Мой фильм «Армейская история» получил один из главных призов Московского международного кинофестиваля. Я этим очень польщен: победить на таком представительном смотре, как ваш, спору нет, почетно и ответственно. Однако к радости, сказать по правде, примешивалась и доля удивления. Дело в том, что «Армейская история» — очень «американский» фильм, и я не был уверен, воспримет ли его московский зритель так, как мне бы хотелось. Мои опасения оказались безосновательными.

В Москве я не впервые. В 1965 году я показывал здесь на IV МКФ картину «Русские идут! Русские идут!», а в 1979 году привозил «ФИСТ» («Кулак»). Обе ленты — очень разные, но сходные своей острой социальной направленностью, тепло встретила советская аудитория, а это важнее, чем любые призы и награды. Ведь для того мы и делаем свои фильмы, чтобы отправлять послания людям в разные уголки нашей планеты. Мои фильмы — это мои дети, единственное, что останется после меня на земле, поэтому в каждый я вкладываю всю душу, и каждый для меня по-своему этапен. Мое глубокое убеждение — фильмы делаются навсегда. А это диктует особую ответственность перед будущим, но в то же время очень важно, чтобы фильм нашел своего адресата сегодня же — тогда, когда он сделан. Вот почему я хочу, чтобы мои фильмы смотрело как можно больше зрителей, в том числе и советских, зрителей серьезных, вдумчивых и пристрастных.

«Армейская история» — фильм не совсем обычный и если рассматривать



Режиссер Норман Джюисон (США)

его в контексте моей творческой судьбы, и если взглянуть на него в панораме сегодняшнего американского кино.

Прежде всего он необычен своим углубленным психологизмом, чем отличается от моих прежних работ, таких, скажем, как рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда» или бурлескная комедия «Русские идут!..». «Армейская история» посвящена негритянской проблеме, и я стремился раскрыть ее во всей полноте и сложности. Продолжая и развивая традицию, у истоков

которой — лучшие режиссеры американского кино, такие, как Стэнли Креймер, фильм впервые, по-моему, исследует взаимоотношения не только чернокожего населения Соединенных Штатов с белым, но и негров с неграми.

Я верю — и эта вера легла в основание всего фильма, — что чернокожие американцы — полноправная и уже неотъемлемая часть нашего общества. Мой фильм — о борьбе негров за свое человеческое достоинство, за свои права; о разрушительном действии расовых предрассудков — на обе стороны! — и об обманчивой «американской мечте». Это фильм о человеческой гордости, о свободе и чувстве неудовлетворенности, о чести и унижении.

Средой для моих героев стала американская армия; время действия — 1944 год, и это не случайно. Именно тогда началась сегрегация в армии, где при большом числе солдат-негров практически не было чернокожих офицеров. Я стремился сделать человечный фильм о страшном зле сегрегации и геноцида, поэтому с темой войны картина связана лишь отчасти. Война — это скорее среда и фон, чем полноправный герой моего фильма. Меня вообще прежде всего интересуют люди, их проблемы и отношения, что, как ни печально, противоречит основному направлению сегодняшнего американского кинематографа. В его нынешнем авангарде — фильмы чистого действия, фильмы Спилберга и Лукаса. Американское кино, однако, похоже на маятник, и, возможно, оно вновь обратится к гуманным фильмам о простых человеческих проблемах. Я, во всяком случае, надеюсь на это.

Возвращаясь к «Армейской истории», скажу, что человечна и прогрессивна, на мой взгляд, не только идея этого фильма, но и сама идея его создания.

Необыкновенно важным для меня было участие в постановке сценариста Чарлза Фуллера, второго за всю историю Соединенных Штатов черного писателя, удостоенного нашей высшей литературной награды — Пулитцеровской премии — за пьесу, которая стала литературной основой ленты. Она была поставлена в Нью-Йорке труппой негритянских актеров и имела большой успех, что, впрочем, не помешало многим студиям отказаться финансировать наш фильм. Но, слава богу, чтобы снять картину, нужна всего одна студия, и она в конце концов нашлась.

«Армейская история» — очень скромная лента — и по средствам, отпущенным на ее создание, и по производственным срокам. В ней заняты малоизвестные актеры-негры, у которых не было другого шанса найти работу. Поэтому многие, наверное, были удивлены, когда фильм был выдвинут на соискание премии Американской киноакадемии, а вот теперь получил приз на большом международном кинофестивале. Успех «Армейской истории» и в Соединенных Штатах, и в Западной Европе, и тут, в Москве свидетельствует, мне кажется, о том, что проблемы, в ней поднятые, близки и понятны людям повсюду, они и по сей день не потеряли своей актуальности.

Интерес к серьезному, проблемному кино не угасает и не может угаснуть ни у зрителей, ни у кинематографистов. Это убедительно доказал московский фестивальный экран. Я всегда с интересом смотрю фильмы социалистических стран — Чехословакии, ГДР, Польши, Венгрии. В них нет той агрессии техники, которая присуща голливудскому кинематографу; подчас скромными техническими средствами в них достигается высокий художественный результат.

О советском кинематографе скажу особо. В Америке хорошо известны

имена ваших режиссеров С. Бондарчука, Г. Чухрая, а их фильмы — «Война и мир», «Судьба человека», «Баллада о солдате», сделанные много лет назад, помнят и чтят сегодня. Меня поражает творческая неутомимость и настойчивость, с какой советские кинематографисты продолжают обращаться к минувшей войне. Прекрасный пример тому — «Иди и смотри» Элема Климова. Это очень сильный, реалистичный и волнующий фильм, фильм беспощадный, почти невыносимый для восприятия, но нужный, и не только советским людям. Многие американцы не знают, какие страдания перенес ваш народ за годы войны. «Иди и смотри» — из тех художественных явлений, которые вводят в наш духовный опыт то, что необходимо знать и помнить всем.

Христос Шопахас,

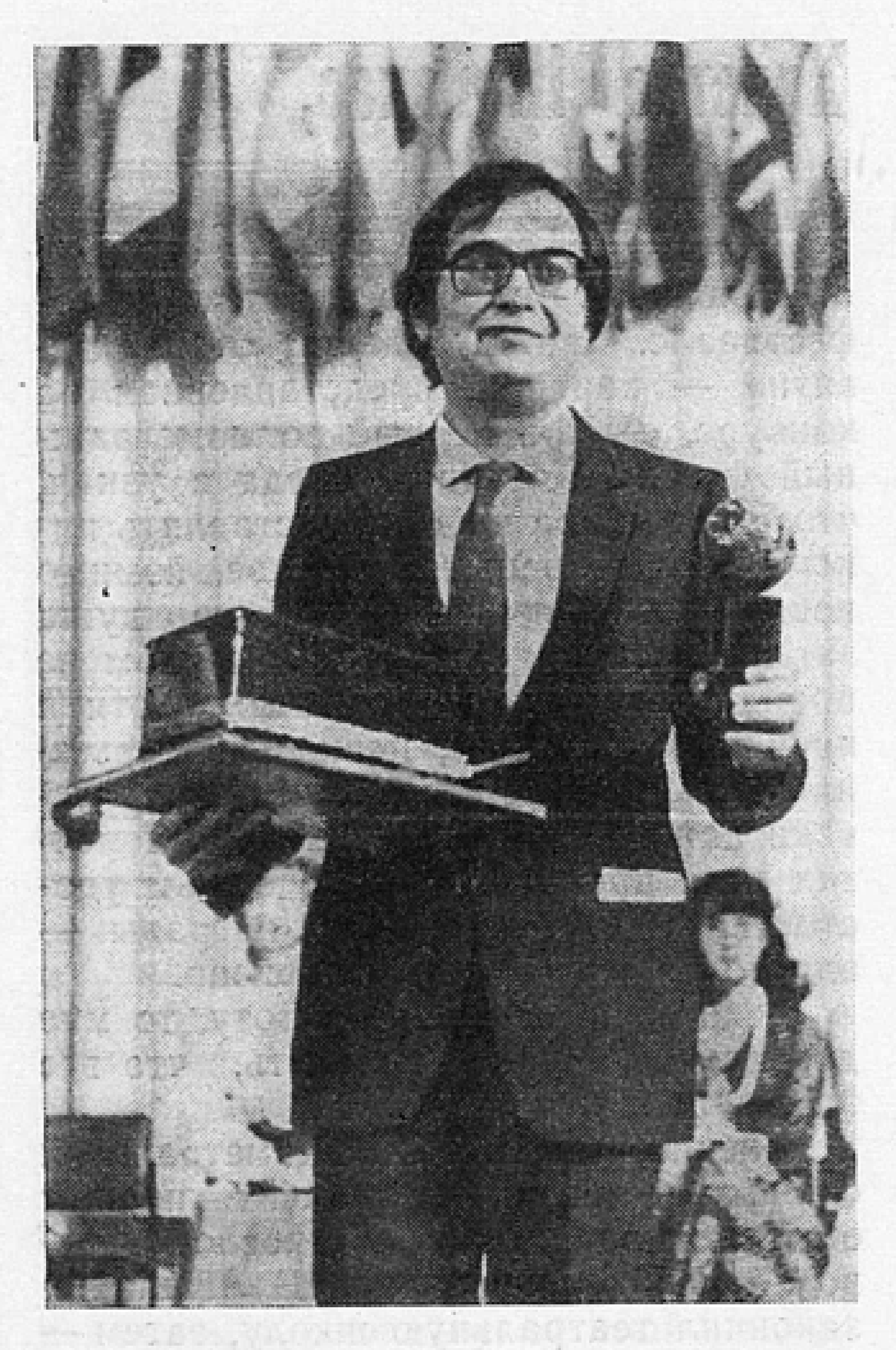
режиссер (Греция)

...Я новичок на Московском кинофестивале. Скажу больше: «Конец девяти» — картина, представленная на конкурс, — мой первый полнометражный фильм. Конечно, когда я узнал, что мне выпала честь представлять кинематограф Греции в Москве, помимо понятного волнения, в глубине души затеплилась надежда, что фильм не пройдет вовсе не замеченным. Хотя я прекрасно понимал, насколько серьезная конкуренция ожидает меня. И все-таки даже в самых честолюбивых мечтах я не предполагал, что фильм удостоится такой почетной награды — одного из трех Золотых призов.

Ну, а если совсем начистоту, то мне до сих пор трудно поверить, что все это — наяву.

Конечно, «первый полнометражный фильм» — вовсе не значит «первый опыт в кино». Чтобы выросло дерево — необходима почва. В Афинах я закончил театральную школу, затем — Институт политических наук. Около года играл в экспериментальных театрах. Потом, в 1972 году, поступил во ВГИК, в мастерскую замечательного советского режиссера Юрия Павловича Егорова. К несчастью, он не дожил до этого дня, а ведь полученный мною приз по праву принадлежит и ему, и всему ВГИКу — прекрасной школе кинематографа. Практику я проходил на «Мосфильме» у Михаила Абрамовича Швейцера, который снимал тогда фильм «Смешные люди». Кстати, свой первый творческий приз — «за лучшую режиссуру» — я получил опять-таки в Москве: на вгиковском фестивале за дипломную работу «Красным по белому».

Уже после церемонии награждения в великолепном фестивальном зале го-



Режиссер Христос Шопахас (Греция)

стиницы «Россия», после блеска юпитеров, после добрых слов и аплодисментов я вдруг задумался: изменилось ли мое отношение к собственной работе, к тому, над чем я трудился в течение довольно долгого времени? И с удовольствием понял: нет! Все недостатки картины по-прежнему мне видны и по-прежнему досадны. А достоинства проступили, если можно так выразиться, яснее. Для себя я выделил три момента, которые, мне кажется, могли бы объяснить успех «Конца девяти». Во-первых, картина, на мой авторский взгляд, правдива и искренна. Во-вторых, я старался избежать всяческих реверансов зрителям, не щадить их нервов, когда это необходимо. В-третьих, как справедливо заметил на пресс-конференции Сергей Аполлинариевич Герасимов, фильм во многом следует традиции классической греческой трагедии.

«Конец девяти» — картина сугубо национальная, к тому же почти камерная лента, которая вроде бы не должна была привлечь пристальное внимание столь разнородной аудитории. Однако я заметил некое парадоксальное обстоятельство: чем сильнее национальный колорит картины, чем географически локальнее ее действие, тем сильнее интернациональное звучание.

Успех, удача — всегда мощный стимулятор действия, фантазии, азарта. Но удача одновременно и опасна. Опасна тем, что у режиссера возникает почти подсознательный соблазн — повторить найденное — тему, сюжет, приемы, чтобы вновь испытать упоительный восторг победы. Возникает страх перед риском. По-моему, для художника нет ничего хуже этого страха. Хуже повторения самого себя. Как воздух нужен постоянный поиск, неостывающее стремление открыть что-то новое, увидеть то, что до тебя не удавалось увидеть никому. Вот почему, когда меня спрашивают о моих планах на будущее (приятно сознавать, что теперь кого-то интересуют мои планы!), я всегда отвечаю: новый фильм, каким бы он ни был, во всяком случае будет непохож на «Конец девяти».

Хочется верить, что буду участвовать и в следующем Московском кинофестивале. Как бы там ни было, почти не сомневаюсь, что моя полоса удач еще не закончилась. И уж, конечно, в любом случае я всегда буду помнить и этот фестиваль, и эту награду. Кроме того, я очень рад за греческий кинематограф! Полагаю, при наших прекрасных традициях в искусстве мы в силах создавать отличные фильмы.

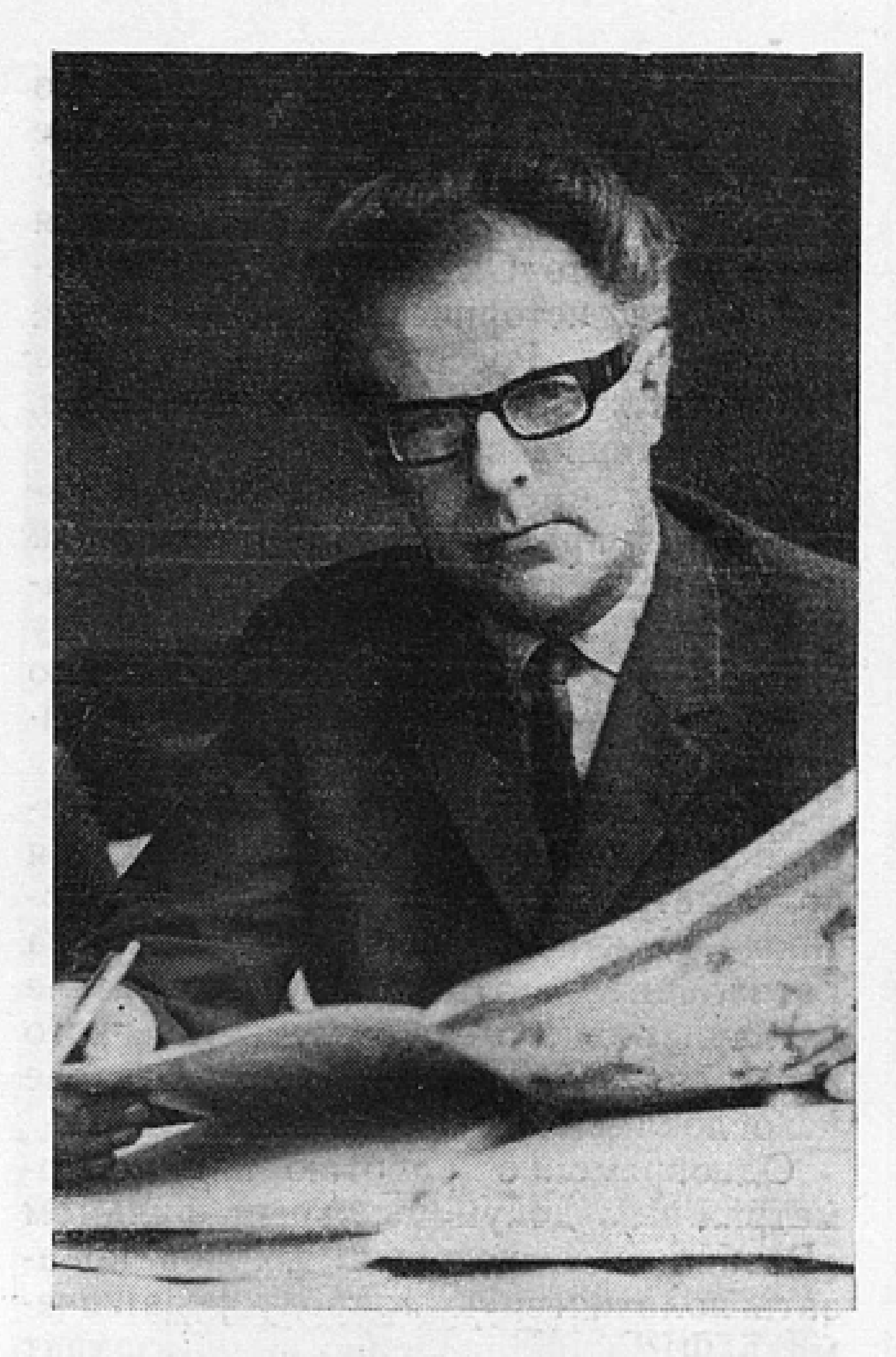
Драгослав Голуб,

режиссер (Чехословакия)

Я снимал в Терезине на протяжении двадцати пяти лет. Результатом этих съемок стали фильмы «О ботиночках, косичке и соске», «Розы и казематы», «Открытка для палача», «Последние дни», «Смерть поэта». Существующие картины о Терезине, в том числе и мои, монотематические. В них говорится об определенном периоде фашистской оккупации города или о каком-либо конкретном аспекте трагедии — о Малой крепости, о еврейском гетто... Не было фильма с обобщающим взглядом на страшную историю Терезина. Ведь мало было таких городов, которые нацисты целиком превратили в концлагерь. Эти мысли и послужили импульсом для создания картины, столь высоко оцененной в Москве.

Я использовал в представленном на Московский фестиваль фильме о Терезине документы второй мировой войны, многие из которых были зрителям до того неизвестны. Речь идет, в частности, о ряде свидетельств из Штеховицкого архива. Найдя новый материал, мы стремились придать ему образную силу. Руководствовались в работе советом известного советского мастера документального кино Романа Кармена: «Смонтировать фильмы о прошедшем событии совсем не значит подобрать один к одному архивные материалы».

Понимание прошлого помогает осознать и современную действительность, вот почему во многих своих работах, таких, как «Экскурсия», «Свидетель эпохи», «Шеф пражского гестапо», «Подпольная кличка Пепик», «Семена ненависти», «Тайный план АРЛЗ», а теперь и в картине о Терезине я



Режиссер Драгослав Голуб (ЧССР)

стремлюсь показать, что такое война, фашизм, антифашистское движение Сопротивления.

Фильмы, смонтированные из документальных кадров, обладают большой силой воздействия благодаря своей абсолютной правдивости. Ведь человек больше верит тому, что видит, чем тому, что слышит или о чем читает. Вот почему мы имеем право говорить о незаменимости, исключительности документального кино.

Наиболее дороги мне те мои фильмы, которые привлекли внимание большой аудитории. Прежде всего это полномет-

ражная картина «Рождение нового времени», созданная к 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции; в ней я стремился выявить место Октября в истории человечества, историческое значение революции в России как апофеоза конкретных общественных процессов, происходивших в XIX и XX столетиях. И лента «Семена ненависти» — о нацистском преступнике Франке. На скамье подсудимых вместе с ним оказался в фильме гитлеризм, которому Франк верно служил, именем которого совершил столько тягчайших преступлений.

В настоящее время я принимаю участие в подготовке проекта создания полнометражной документальной картины «Жизнь и завещание Клемента Готвальда» — о выдающемся деятеле международного коммунистического движения, испытанном руководителе чехословацких трудящихся.

Одновременно работаю над полнометражным документальным фильмом «Реваншизм», который должен показать политическую природу реваншизма в ФРГ, направленного на захват территорий на восток от этой страны, а также реваншизма социального, связанного с планами ликвидации социализма. Мир созидания и обличение сил, противоборствующих гуманизму, — вот постоянные темы моего творчества.

Оценка нашей картины на кинофестивале в Москве — самая значительная награда, какую только может получить документалист за труд всей своей жизни.

Прага

Александр Иванкин,

режиссер (СССР)

На фестивальных просмотрах, а я говорю о конкурсе короткометражных фильмов, ко мне часто подходили люди и спрашивали: «Что это такое — «Пирамида», о чем картина?» Стоило хоть на секунду промедлить с ответом, замешкаться, как тут же выявлялась некая закономерность: многие спрашивающие исчезали, не дожидаясь ответа. Интересен не ответ, думал я, интересен сам процесс спрашивания. Разгадка не существенна. Существенна загадка. Иногда, вопреки закономерности, что-то приблизительно верное удавалось сказать. В фильме же мы старались показать, и, сосредоточившись на этом, я как-то отучился формулировать замысел картины людям, не задействованным в ней. Потому слова были банальны и... не говорились. Банальности чаще всего говоришь в отсутствие ответственности. А моя ответственность, кажется, обрела новое качество в день знакомства с Валентином Дикулем. Через два года он стал главным действующим лицом нашей картины «Пирамида».

Установлено: живое в состоянии чувствовать приближение землетрясения. Нечто похожее происходит при знакомстве с Дикулем. Масштаб его личности если не понимаешь сразу, то чувствуешь. Мой семилетний сын Илья на следующий день после знакомства с ним в Ленинграде попал вместе с экскурсией в Исаакиевский собор. Я видел — он был потрясен. Сначала размерами помещения, которое, как он обронил, по красоте не уступает станции метро, потом маятником, потом живописью, потом различными деталями этого грандиозного сооружения...

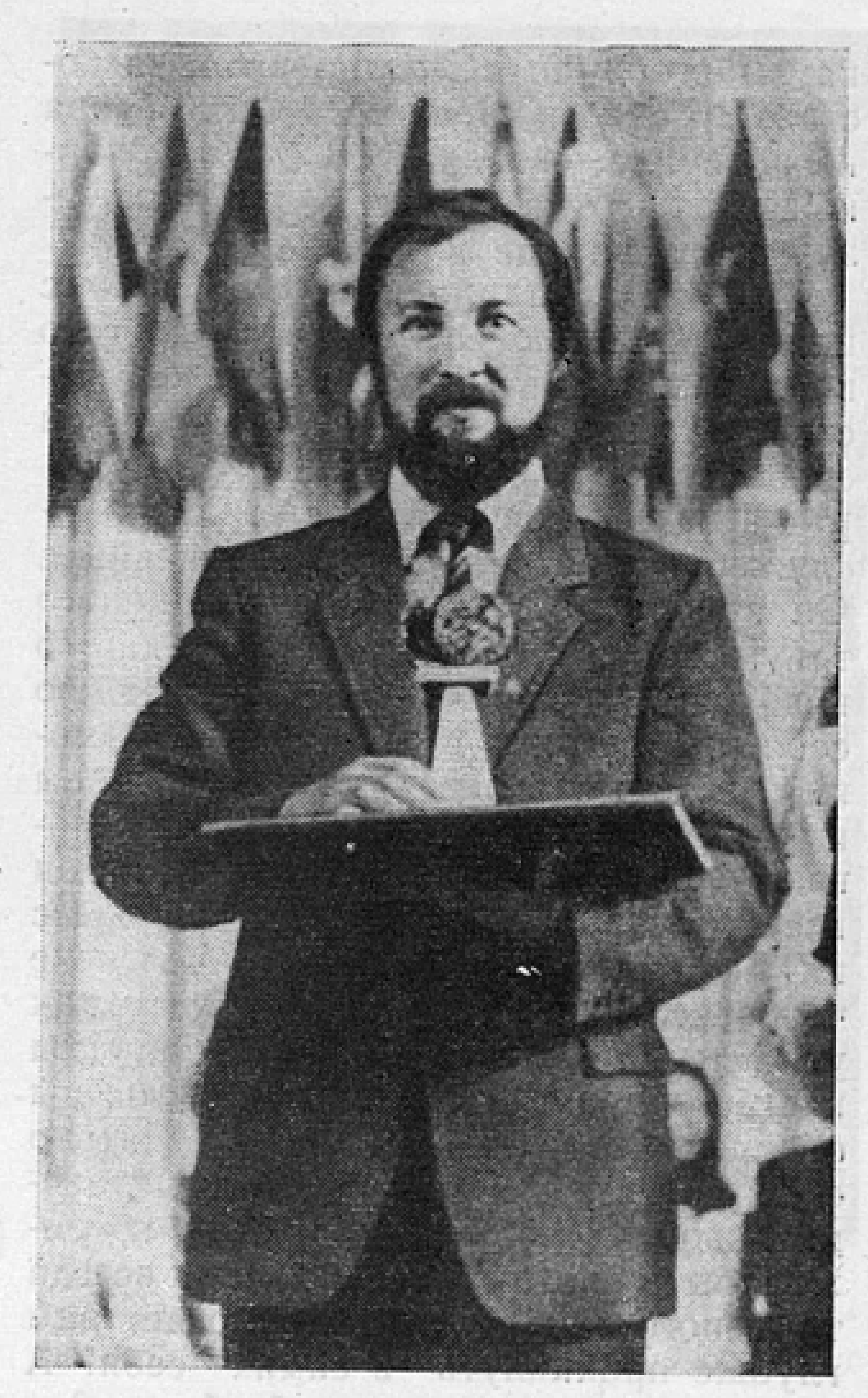
Потом, после получаса относительного молчания, когда мы ждали автобуса на остановке, он произнес: «А Дикуль все-таки более велик, чем Исаакиевский собор». Я был рад работе, которая происходит в его душе, и был горд за Дикуля. Вот эпизод с некоторым архитектурным уклоном, родившийся от этого сравнения. О нем нужно рассказать, поскольку показать не удалось.

Дикуль идет по Аничкову мосту, мимо внушительных клодтовских коней, которых удерживают под уздцы символические гиганты. Дикуль идет медленно и на плечах несет коня. Живого. В нем — шестьсот килограммов. Хотелось это чудо снять без фокусов: одним планом, без монтажа. Но чтобы осталось.

Однако в этом эпизоде я как режиссер не состоялся. Не договорился с лошадью. Хотя в документальном кино и с лошадью договариваются режиссеры. И вообще в Ленинграде съемки не удались. Масштаб личности Дикуля, мощь его характера, а также мысль о невозможности рассказать о нем в короткометражном фильме подавляли меня. Автор сценария, невозмутимый Лев Рошаль, при встречах все чаще говорил мне: «Саша, я вас не узнаю, читайте сценарий, там все написано».

Жизнь Дикуля яркa и необычна. Мир его неожидан и глубок. Цепь поступков непредсказуема, житейски нелогична. Его физическое движение не соответствует высказываемой мысли или идее. И вообще кажется, что идеи движутся как бы через него, независимо от него, нескончаемым потоком, и он лишь время от времени выхватывает их и без усилий материализует. Он часто останавливается, но никогда не застывает. Его простота и доступность очаровывают и опьяняют. Его таинственность смущает и сковывает. Он — оживший контрапункт.

Дикуль каждый день развлекает нас, работая на манеже силовым жонглером. Глядя на его выступление, мы устраиваем ему овации. Но много ли мы знаем о нем? Характерна его реакция на присуждение картине Главного приза. Вместе с нами он радовался как ребенок. За режиссера, за операторов Андрея Колобродова и Сашу Гутмана, за всю съемочную группу, потому что видел, как все мы маялись, пытаясь разгадать его и перенести наши ощущения и наблюдения на экран, хотя он был более чем распахнут к нам. И, обласкав нас радостью, тут же без



Режиссер Александр Иванкин (СССР)

паузы сообщил: «Сегодня впервые поставил на ноги Лену М. Она сперва не поверила, сказала: «Вы там в цирке все гипнотизеры, вы меня гипнотизируете, я вам не верю».

Он «просигналил» нам, что рядом с нашей радостью есть радости другого порядка... и есть беды огромнее радостей. Здесь и сейчас, сию минуту. Он сообщил нам об этом, потому что верит в наш искренний, не утилитарно-служебный интерес к его подопечным. Он приобщил нас в минуты нашего триумфа к состраданию, состраданию к другим, а через него — к познанию себя, к открытию в себе чувств и эмоций, которые выше радости и победы и которые возвышают тебя как человека и личность. Рассчитывает ли он все это? Вряд ли. Скорее, это процесс интуитивного воспитания в человеке человеческого. Он показывает: как удивительно иногда мы не любопытны к себе. (Действительно, всегда ли мы ощущаем острую потребность знать о себе много?) Дикуль каждого человека поворачивает лицом к себе, и, может быть, потому вокруг него всегда так много людей, что он помогает нам глубже проникнуть в самих себя? А кто сторонится его, тот себя боится?

Его отличительная черта — умение увидеть резерв жизни и красоты там, где многие из нас видят лишь угасание и смерть. Здесь нет преувеличения, и поэтому он мне так дорог сегодня. Наверное, глядя в зеркало, каждый из нас в той или иной степени искал ответ на вопрос: неужели природа, миллионы лет по крупицам создавая человека, завершила сегодня свою работу, предоставив нас самим себе? И если это так, неужели человек остановится, проявив неуважение к этой грандиозной работе? Жизнь Валентина Дикуля для нас — наиболее любимый вариант ответа. То, что он есть, он сделал сам, начав жизнь с отметки ниже ее крайней черты.

Когда я думаю об истоках его силы, они для меня не только в физических упражнениях. Они — в бесконечной вере в себя, в каждого человека, в помощи, которую он оказывает людям и из которой он черпает свое вдохновение.

Предвидя невозможность показать о Дикуле все или почти все из того, что узнали, мы стремились успеть показать многое. И в этом многом самую любимую нами мысль — о Пирамиде. О Пирамиде жизни, в которой мы стоим, опираясь друг на друга и друг друга поддерживая, о человеческой солидарности, скрепляющей все ее звенья, и, конечно же, об основании Пирамиды — доброте и бескорыстии, олицетворяющих крепость опоры.

Мы часто ищем их, героев нашего времени, ищем и, не найдя, выдумываем. Или обращаемся к героическим эпохам с их поистине легендарными фигурами. Но мне хотелось бы, чтобы мой сын в школе узнал о Валентине Дикуле, нашем современнике, по силе духа, по характеру поступков не уступающем своим предшественникам.

Давайте вспомним — Заикин, Поддубный — имена эти нам не только хорошо известны сегодня, и сегодня они еще будоражат нашу память. С ними связаны наши представления не только о русской силе, но и о силе характера русского человека. На примерах жизни этих людей воспитывалось целое поколение тех, кому предстояло выиграть не одно сражение...

Рок Демерс,

продюсер (Канада)

Я счастлив, что принимал участие в Московском кинофестивале. По многим причинам счастлив. Ну прежде всего потому, что фестиваль детских фильмов, который проводится в рамках этого кинофорума, пожалуй, самый крупный и значительный из всех аналогичных. Быть членом жюри на нем не только весьма почетно, но и ответственно. Очень важно, что на этом киносмотре, как правило, много хороших фильмов, даже трудно бывает выбрать, какому отдать предпочтение.

Хорошо, что мы, члены жюри, смотрим фильмы вместе с детьми. Как важно видеть их реакцию, их отношение к происходящему на экране — ведь это же фильмы для детей. На других фестивалях, где я бывал, мы смотрим картины отдельно от детской аудитории.

Приятна и сама атмосфера работы жюри, демократичная обстановка наших обсуждений. Каждый свободно высказывал свое мнение, и к словам каждого относились с большим уважением.

А прием, который нам, гостям из разных стран, оказали в Москве, просто замечательный. С таким я лично нигде не встречался. Кроме широкого показа конкурсных и внеконкурсных фильмов в различных кинотеатрах, огромная и интересная культурная программа: посещение Кремля, столичных музеев, знакомство с работой московских киностудий, встречи на предприятиях, в подмосковных колхозах...

Что касается фильмов для детей, которые показываются в Канаде, то в последние годы мы покупаем небольшое количество картин в других странах, конечно, и в Советском Союзе. Я сам,



Продюсер Рок Демерс (Канада)

как продюсер, занимался этим долгое время. К сожалению, если говорить о производстве собственных фильмов, тут практически ничего не делается. За пятнадцать лет снято всего лишь пять игровых картин и примерно двадцать мультипликационных лент.

Сейчас я занимаюсь производством фильмов для детей, и, думаю, нам удастся выпускать до трех полнометражных лент в год. А начало, мне кажется, очень хорошее. Наш первый фильм «Остановить войну!» режиссера Андре Мелансона получил Золотой приз в Москве. Может быть, именно это и повернет ситуацию?! Вот почему эта премия для нас особенно важна.

Черты времени

За «круглым столом» в редакции журнала «Искусство кино» — председатели международных жюри трех творческих конкурсов XIV Московского кинофестиваля: режиссер Сергей Герасимов (конкурс полнометражных художественных фильмов), режиссер Александр Згуриди (конкурс короткометражных фильмов), писатель Анатолий Алексин (конкурс фильмов для детей) и директор короткометражного фестиваля киновед Сергей Дробашенко обсуждают ленты, показанные на кинофоруме 1985 года.

Сергей Герасимов. В одном из интервью, данном во время фестиваля, у меня уже был повод напомнить, что кинематограф отмечает в нынешнем году свое 90-летие. Возраст почтенный... За этот срок искусство экрана завоевало устойчивую репутацию. Последняя четверть XX столетия — время, когда кино благодаря телевидению и получающему все более широкое распространение видео обрело необычайную мощь, оно вошло буквально в каждый дом, в каждую семью. В результате аудитория кинозрителей выросла по сравнению с недавним прошлым в десятки, а может быть, и в сотни раз. Кинематограф стал сегодня постоянным спутником человека, он глубоко укоренился в нашей повседневной жизни. Следовательно, возросла и ответственность людей, которые делают и распространяют фильмы. Экранное искусство обязано служить сближению народов — сближению эстетическому, психологическому, духовному, оно должно вооружать людей точным пониманием тех далеко не простых и неоднозначных процессов, которые определяют сегодня существование человечества.

Вот о чем снова и снова задумываешься, перебирая в памяти впечатления от XIV Международного кинофестиваля в Москве. Его внушительная статистика, его основные итоги, надо надеяться, хорошо известны читателям журнала. И мне не хотелось бы сейчас повторять те слова и оценки, связанные с нашим киносмотром, с его успехом, которые уже были высказаны в общей прессе.

На страницах издания, которое занимается вопросами киноискусства в аспекте теории и истории, поисков и прогнозов, есть, по-моему, смысл высказаться конкретно, по существу увиденного — с попыткой прийти к обобщениям, когда это возможно.

Программа игрового конкурса была обширной, даже, пожалуй, слишком обширной и очень пестрой по составу — ниже я еще скажу об этом. Как и надлежит действовать всякому объективному жюри, мы при распределении наград выбрали из нее лучшее. Среди отмеченных работ, несомненно, особняком стоит картина Алеся Адамовича и Элема Климова «Иди и смотри».

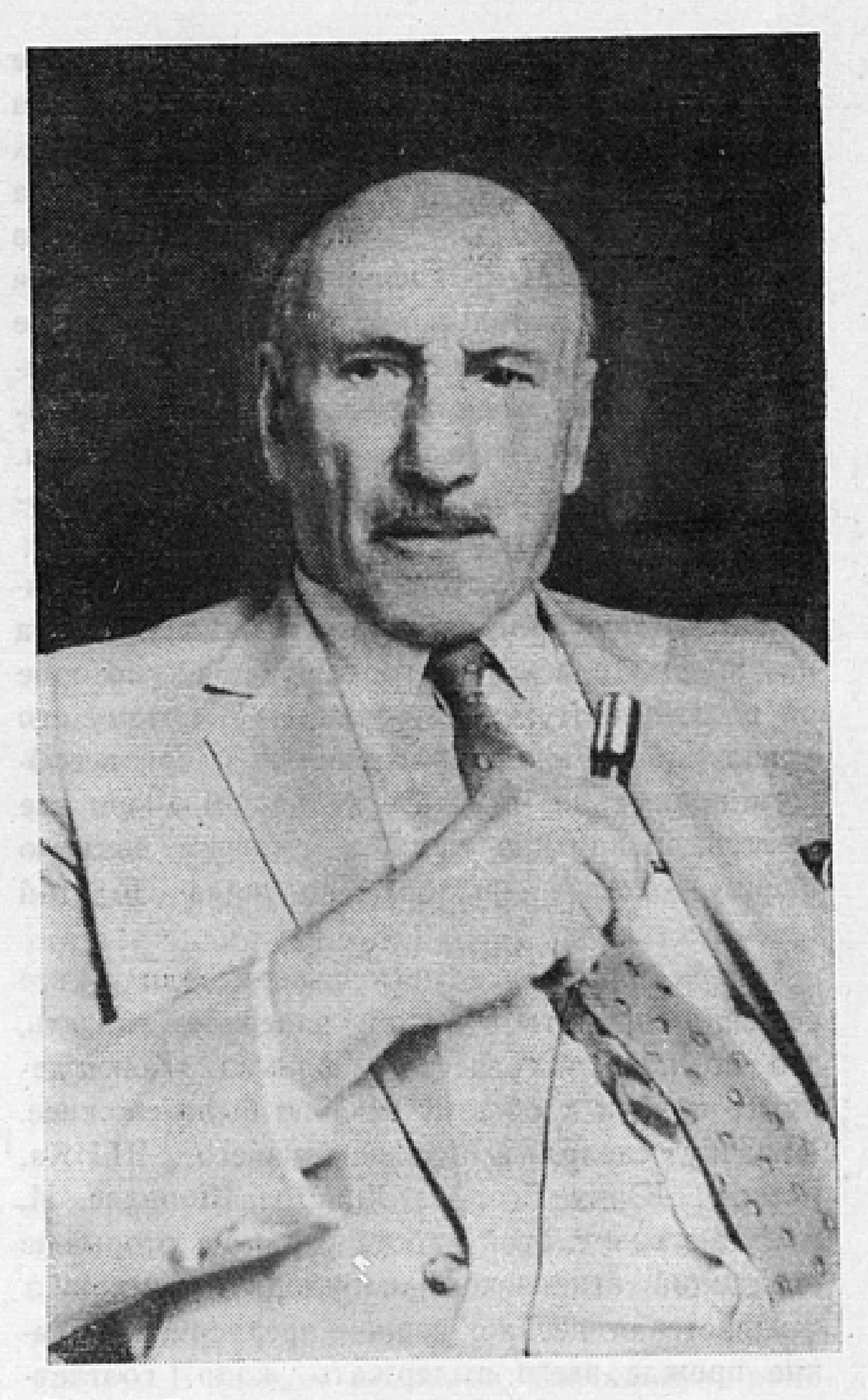
Я целиком поддерживаю эту картину, хотя знаю, что у нее немало всякого рода критиков, а иные колеблются в оценке этого произведения, очень значительного, на мой взгляд. В том, как показывать на экране войну, я стою на позиции Климова. Мы с ним никогда по этому поводу не говорили, но я утвердился в таком мнении, когда посмотрел на фестивале эту его ленту.

Будучи последовательным интернационалистом, патриотом и сторонником мира, я, разумеется, яростно ненавижу геноцид в любых его формах. Ненавижу еще и как гражданин страны, которая подверглась нападению нацизма с его чудовищными зверствами и откровенной ставкой именно на геноцид. Вот на это, на геноцид как средство достижения гитлеровцами своих целей в войне, с гневом и болью указывает картина.

Фильм «Иди и смотри» опирается на точные данные: 628 белорусских деревень, сожженных фашистами вместе со всеми жителями, — это статистическая цифра, и многоответственная надпись появляется в финале картины Климова не просто, чтобы усилить эффект увиденного. Она удостоверяет подлинность фильма, абсолютную подлинность. Многие говорили мне, что самое глубокое потрясение они испытали, прочитав краткий, но страшный по своему невероятному смыслу титр. Не одна только Хатынь — 628 деревень! Вот теперь вдумайтесь в эту цифру — станут ясны масштабы трагедии, станет ясно, что́ затеял Гитлер. И можно понять тяжесть впечатления от этой картины в сердце каждого немца, ощущающего — сознательно или бессознательно — груз ответственности за все, что произошло на нашей земле в годы войны. В этом тоже частица трагедии. Но ведь трагедии же! Ее нельзя переделать ни в фарс, ни в элегию, о ней надо говорить языком безжалостной правды.

Трагедия, пережитая народами нашей страны в Великую Отечественную, беспрецедентна в истории человеческой цивилизации — будем надеяться, что она так и останется беспрецедентной. Все мы живем этой надеждой. Но ведь существуют же предпосылки нового геноцида. Нацеленные на наши города ядерные ракеты рассчитаны на то, чтобы в случае войны уничтожить эти города начисто, истребив все население. Мировой термоядерный конфликт, как все мы знаем, способен привести к истреблению человечества. И картина Климова — как мощно прозвучавшее предостережение от этого безумия — делает свое дело.

У меня в жизни был такой опыт. С группой коллег мы путешествовали по ФРГ, побывали в крупнейших западногерманских городах, наконец нас привезли в Дахау, на территорию бывшего лагеря смерти неподалеку от Мюнхена, где сейчас — своего рода мемориальный музей, страшная память о страшных временах. И вот там, сразу же на входе, вы буквально упираетесь в многократно увеличенную фотографию. Бабий Яр... Тысячи и тысячи трупов... А среди них на первом плане — эсэсовец с засученными рукавами. По колено



Сергей Герасимов

в трупах. Видимо, он снимался для семейного альбома...

С нами была немецкая девушка-переводчица. С ней случился настоящий припадок: она никогда не только не видела, но и не предполагала ничего подобного. Вероятно, у самих немцев такие экскурсии непопулярны — это можно понять... Так вот, эта девушка билась в истерике и кричала: «Не прикасайтесь ко мне! Не прикасайтесь ко мне!» Она словно чувствовала себя зачумленной.

Как и каждое историческое явление, фашизм, трагедия, которую он принес людям, имеют свои корни и свои последствия — к

этому нельзя относиться легкомысленно. Кое у кого слишком уж просто слетают с языка слова: «Снова о войне... Да еще так жутко!.. Зачем?» Но будем честными: даже наша молодежь далеко не до конца посвящена в трагические события военного прошлого, есть и среди наших молодых людей такие, которые предпочитают смотреть самые пустые развлекательные ленты, не утруждая себя размышлениями о трагических страницах истории. Картина «Иди и смотри» восполняет этот пробел в самовоспитании весьма решительно.

Повторяю, я целиком и полностью на позиции Климова. Гражданское чувство художника помножено здесь на его дарование, которое он подтвердил уже не однажды. И потому его новая работа вполне заслуженно и при всеобщем понимании, заметьте (в нашем жюри все выставили картине «Иди и смотри» высшую оценку — десять баллов), получила Золотой приз фестиваля.

Теперь, когда все дискуссии позади и все решения приняты, можно, наверное, сказать, что по поводу греческого фильма «Конец девяти» прийти к общему мнению было сложнее. Картину сделал выпускник нашего ВГИКа, ученик Юрия Егорова Христос Шопахас. И, признáюсь, я в этой работе узнал некоторые из «традиций вгиковского коридора»: немножко жанристская все же вещь — чрезмерное желание прежде всего выдержать жанр, соответствующий ему рисунок кадра, соответствующую монтажную композицию... Кроме того, не знающим послевоенную историю Греции трудно сразу уяснить, куда, зачем идут эти люди, почему никто их не поддерживает, почему все они, кроме одного, гибнут. Надо, однако, понять замысел молодого режиссера, его взгляды, его отношение к фактам прошлого — они на экране выражены достаточно четко. Шопахас рассказал о самом конце гражданской войны в Греции, о том периоде, когда движение левых сил уже фактически было разгромлено внутренней реакцией, получавшей поддержку извне. Герои фильма — из числа последних бойцов Сопротивления, патриотов-антифашистов, их положение безнадежно, но они не складывают оружия, не сдаются на милость победителя, не теряют надежды, а главное, веры в правоту своего дела, своей борьбы. Ситуация, сýдьбы драматичны — они представляют собой как бы сколок национальной трагедии, имевшей для греческого народа тяжелейшие последствия. Обо всем этом Шопахас говорит с позиций человека, который любит свою землю; глубоко сочувствуя своим героям, режиссер не склонен их идеализировать. И несмотря на трагическое завершение событий, в картине есть некий внутренний оптимизм, который питается убежденностью автора в способности и неотъемлемом праве народа самому творить свою участь. Надо признать, что, несмотря на известные просчеты, в картине «Конец девяти» чувствуется хорошая школа, уверенный класс режиссуры, понимание современных возможностей кинематографа. Все это и было принято во внимание жюри, присудившим фильму один из трех главных призов.

Серьезную дискуссию вызвала у нас и лента Нормана Джюисона «Армейская история». Думаю, чтобы понять ее до конца, нужно хоть немного знать сегодняшнюю Америку, сложные и очень специфические условия, в которых живет цветное население этой страны. Иногда их у нас представляют слишком уж упрощенно. Однажды мне довелось беседовать по этому вопросу с талантливым американским писателем Голдуином, человеком темного цвета кожи. Он тогда обратил мое внимание на дифференцированность негритянского общества, где есть люди, извращенно понимающие идею расового равенства. Примерно так, как понимает ее сержант Уотерз из «Армейской истории», человек, навсегда обреченный чувствовать себя между двух стульев. С одной стороны, он мучается своей «неполноценностью», но ведь цвет кожи не изменишь, и потому он ненавидит белых. А с другой, ему хочется, чтобы негры во всем сравнялись с белыми, были с ними «на равных», и сержант присваивает себе исключительное право решать, кто для этого годится, а кто нет, жестоко преследуя «недостойных». Вот это и выжигает ему душу, приводит сперва к моральной, и в итоге к физической гибели. Норман Джюисон недвусмысленно осуждает проявления расизма, в чем нет никаких сомнений, но при этом он

ничего не упрощает, точно передает реальный характер проблем, связанных со взаимоотношениями белых и цветных в США. Именно в США, и не в Южной Африке, к примеру, где расовый конфликт выглядит совсем иначе. В общем, Джюисон сделал правдивую, умную картину с хорошими актерами (Адольф Сизар, сыгравший Уотерза, котировался у нас, кстати сказать, на приз за лучшую мужскую роль), ей и достался на нашем фестивале третий Золотой приз.

А теперь, наверное, пора сказать и о победителях двух остальных конкурсов.

Александр Згуриди. Прежде всего мне хотелось бы сказать о самом нашем фестивале. Мне хотелось бы подчеркнуть, что он призывает к самому важному, что есть в человеческих отношениях, к любви и дружбе, к тому, чтобы на всей нашей планете не было вражды, жестокости, страданий, чтобы все люди могли мирно жить и спокойно работать на нашей пока еще неспокойной Земле.

Неудивителен поэтому столь широкий интерес к нашему кинофоруму: сто с лишним стран приняли в нем участие, прислав на конкурс более двухсот фильмов. Цифры поистине поразительные.

Что касается конкурса короткометражных фильмов, то он, на мой взгляд, был, пожалуй, самым интересным и содержательным за всю историю киносмотра. Говорю так не только потому, что география представленных лент была необычайно широкой, а многие из них затрагивали очень глубокие и важные темы. Нынешний фестиваль поразил меня в первую очередь редкостным обилием удачных и по-настоящему значительных картин самых разнообразных видов и жанров — игровых, документальных, научно-популярных, мультипликационных. Это очень радует, поскольку свидетельствует о том, что кинематограф малых форм занимает все более видное место в экранном искусстве разных стран.

Разнообразно выглядит и перечень премированных фильмов, отобрать которые нашему жюри было очень непросто — на высшие награды претендовали многие работы. Золотой приз мы присудили чехословацкой картине «Это было в Терезине» Драгослава Голуба, который еще раз напомнил нам об ужасах войны, о зверствах нацистов, о бедствиях и страданиях, пережитых народами Европы, да и не только Европы, в военное время. Терезин, как и Освенцим, и Майданек, и Маутхаузен, — кровоточащая память человечества, к которой обращен и другой фильм чехословацких кинематографистов — «Токанк», снятый Павлом Гоблом по собственному сценарию.

А рядом — американский игровой фильм «Борьба» Сола и Элейн Басс, созданный по мотивам рассказа Рея Брэдбери и отвечающий, как мне видится, духу творчества этого замечательного писателя-фантаста. Очень светлая, глубоко гуманистическая картина, защищающая право людей жить счастливо, но больше всего поражает мастерское использование самой современной кинотехники. По-моему, этот фильм в известном смысле может служить моделью, ориентиром для тех, кто занимается постановкой фантастических картин. Наше жюри отметило работу Сола и Элейн Басс Серебряным призом.

Серебряный приз был присужден и югославской картине «Клещ» Петара Лаловича. Это короткий — всего десять минут — научно-популярный очерк, который, в полном соответствии со своим названием, рассказывает о клещах, о паразитах, которые приносят немало неприятностей и людям, и животным, и насекомым. В фильме показано, как клещи проникают в ульи к пчелам, как пьют кровь этих неутомимых тружениц. На первый взгляд «Клещ» — безобидная биологическая лента, очень профессиональная, впрочем. Но не в этом главное. В кадрах «биологического» фильма неожиданно проступает социальный подтекст, ясный и понятный без всяких слов (в картине и нет никакого текста) социальный смысл. Клещи и пчелы — паразиты и труженики: знакомо по жизни... Очень оригинальная работа, оставляющая у зрителя сильное впечатление.

Вот видите, какой диапазон! Именно это больше всего и привлекало на нашем фестивале — широта охвата действительности фильмами, принадлежащими кинематографу малых форм. Я мог бы сейчас подтвердить это наблюдение ссылками и на другие примеры, но, думаю, пока достаточно.

Мною не был упомянут сейчас советский конкурсный фильм — не потому, естественно, что я не считаю его достойным упоминания. Просто мне кажется, что за этим «круглым столом» больше внимания следовало бы уделить работам наших гостей. Тем не менее, хочу с полной искренностью подчеркнуть, что «Пирамида» Александра Иванкина прошла на фестивале с огромным успехом, и все мы, арбитры короткометражного смотра, единодушно решили отдать ей Золотой приз.

Сергей Герасимов. Внимательно слушая сообщение Александра Михайловича, я подумал, что он прав прежде всего вот в чем: пожалуй, короткометражные ленты действительно представляют собой сегодня одно из интереснейших ответвлений современного кинематографа. Говорю это без всякого намерения отодвинуть на второй план бесспорно важные проблемы киноискусства больших форм. Просто констатирую факт, опираясь и на собственные впечатления. Я всегда с легкой душой иду смотреть короткий фильм — и рассчитываю, что он непременно даст мне что-то новое и интересное. Зачастую такая надежда оправдывается. И, в общем, я предпочитаю талантливую короткометражную ленту обычной средней игровой картине, сделанной посредственным режиссером. Понимаю, тут есть дискуссионный момент, но его стоит коснуться в нашем сегодняшнем разговоре, где мы пытаемся подвести некоторые итоги последнего Московского кинофестиваля.

Итоги эти требуют, в частности, обсуждения еще одного, тоже предполагающего дискуссию, вопроса. Как нам в дальнейшем следует организовывать наш основной конкурс? Я имею в виду прежде всего формирование его программы. Ну, во-первых, не слишком ли это много — сорок пять конкурсных художественных картин? Просмотреть их все от начала до конца — это, как вы понимаете, было нелегким испытанием для членов жюри, даже в смысле чисто физической нагрузки. Но, конечно же, не в том главное. Столь обширная в количественном отношении программа неизбежно получается весьма неравноценной, если иметь в виду художественный уровень фильмов, что и подтвердил, быть может, нагляднее, чем в прошлые годы, опыт нынешнего московского киносмотра. Недаром это обстоятельство отмечалось на коллегии Госкино СССР по итогам фестиваля. Позволю себе еще раз решительно высказаться по этому поводу: селекция картин для выдвижения их на конкурс, должна быть значительно более продуманной и жесткой. А то получается, что на конкурсный экран попадают картины, которые вообще не имеют права фигурировать в качестве произведений профессионального кинематографа. Хотя и любительскими их тоже не назовешь, поскольку сделаны они с применением системы профессиональных штампов в сценарии, режиссуре и игре актеров. Результат же весьма плачевный: вялость, скука, аморфность формы, отсутствие четко выраженной художественной идеи. Мне горько это говорить, но ведь это так. Не стану приводить примеры, но их можно было бы найти и среди лент, представленных кинематографиями с достопочтенной историей, а не только теми, которые лишь начали утверждаться в мире кино Обо всем этом следовало бы серьезно поразмыслить.

Анатолий Алексин. Каждый год 1 июня отмечается Международный день защиты детей. Что это, праздник? Нет, к сожалению... Потому что в его имени есть тревожное слово «защита». Увы, ныне детей есть от кого и от чего защищать! Конечно, все мы мечтаем о том, чтобы это слово в будущем оказалось лишним, чтобы первый день лета отмечался, скажем, как праздник счастливого, солнечного детства. Но пока это лишь мечта, за которую нужно бороться. Во имя осуществления такой мечты надо и самих юных зрителей вооружать реальным знанием жизни, ясным пониманием того, откуда исходят главное зло и несчастье в мире.

До войны наши писатели и кинематографисты в произведениях, адресованных юным гражданам, с большой силой воссоздали звериный облик фашизма и подготовили к схватке с ним «Сережку с Малой Бронной и Витьку с Моховой», их сверстников, которые рядом со своими старшими товарищами по оружию шли на бой с захватчиками. Убежден, что и сегодня перед нами стоит задача воздействовать художественными средствами на подрастающие

поколения таким образом, чтобы наши молодые люди ощущали себя активными и сознательными борцами за мир и прогресс, непримиримыми противниками всего антигуманного, реакционного, отравляющего жизнь людей на планете и представляющего страшную угрозу самому ее существованию. Чтобы они были готовы стать борцами против «идеологии» наших империалистических недругов.

В этой связи я хочу подчеркнуть, что жюри конкурса фильмов для детей XIV Московского кинофестиваля, проходившего в год 40-летия Великой Победы, в обстановке возросшей военной опасности, с особым вниманием отнеслось к фильмам, осуждающим войну и фашизм. Золотого приза была удостоена канадская лента «Остановить войну!» Андре Мелансона, одухотворяющая сердца юных зрителей идеалами мира и человеческого братства.

Показательно, что детское жюри, работавшее независимо от нашего, присудило свой приз за лучший антифашистский фильм очень сильной нидерландской картине «Циске-крыса» Гуидо Петерса. Эта лента, действие которой происходит в 1934 году, повествует о тех мрачных временах, когда в Германии пришли к власти нацисты, и показывает, как зарождалось антифашистское Сопротивление.

Вновь вспоминается беседа с одним западным журналистом. Мне тогда был задан вопрос: «Не слишком ли вы, советские писатели, идеализируете юных героев в своих книгах, и вообще не романтизируете ли вы чрезмерно начальный период человеческой жизни?» Я ответил встречным вопросом, примерно таким: «А не слишком ли идеализировал этот период бытия человеческого Виктор Гюго, послав на баррикады Гавроша? Не слишком ли идеализировал его Марк Твен, создав своего Тома Сойера, образ, обладающий неиссякаемой энергией добра, пусть и прикрываемого мальчишеской бравадой? Не идеализировал ли человека, только-только вступающего в жизнь, бессмертный Лев Толстой, с восторгом и горечью поведав нам о героизме и гибели Пети Ростова?»

Нет, мы ничего не идеализируем, и маниловское «приглаживание» образов и событий нам несвойственно. Но мы хотим, чтобы наши юные



Александр Згуриди

читатели, зрители подражали рожденным летать, а не ползать, строить, а не разрушать, исцелять, а не душить. В этом наш святой долг, наше нерушимое кредо, наша последовательная идеологическая линия в искусстве, обращенном к детству и юности. Я уже писал обо всем этом. Но хочу повторить еще раз!..

На нашем конкурсе не было фильма, который хотя бы одним своим кадром, одной репликой выражал «идеи» человеконенавистничества, жестокости, расовой дискриминации или же мог внушить детям терпимость по отношению к такого рода «идеям». Подобных картин не было и не могло быть на фестивале в Москве.

И это с особым удовлетворением нужно отметить сегодня, когда во многих странах Запада наступление на гуманистические идеалы ведется с бессовестной разнузданностью. Причем первыми его жертвами становятся дети, сознание которых отравляют ядом расового высокомерия, проповедью насилия и «суперменства», злонамеренной ложью о том, что «выживет тот, кто ударит первым». Недавно, побывав в ряде капиталистических стран, я сам вновь убедился, насколько поднаторели кино- и телеэкран Запада в столь, мягко говоря, неблаговидном, а по сути, преступном занятии. И я считаю это одним из самых чудовищных преступлений буржуазии перед завтрашним днем человечества.

В последние годы лучшие фильмы советского и прогрессивного зарубежного кинематографа, обращенные к юным, стали еще ярче по форме, еще глубже по мысли и еще определеннее по постановке нравственных проблем. Наиболее значительные произведения детского кинематографа, вышедшие победителями нашего конкурса в нынешнем году, дают новые аргументы в пользу такой оценки. Среди них я хотел бы выделить картину «Сладкий сок внутри травы», поставленную Аманом Альпиевым, при участии Сергея Бодрова, ставшую серебряным призером детского киносмотра. Это талантливое, психологически тонкое произведение посвящено художественному исследованию внутреннего мира подростка. Герои ленты находятся в том очень сложном возрасте (многие называют его трудным, а я бы назвал сложным), когда мы говорим о молодых людях: «Уже не дети, но еще не взрослые». Они стоят на пороге зрелости, и они должны впитать те нравственные истины, без постижения которых достойно войти в мир взрослых просто невозможно. К утверждению этих истин — в очень удачно и точно выбранной форме — и направлена лента Альпиева и Бодрова.

На капиталистическом Западе, как известно, читают мало. Многих людей за рубежом буквально ошеломляют тиражи, которыми издаются у нас классические и современные произведения литературы. Ведь книги таких любимых юношеством писателей, как, например, Гюго, Диккенс, Дюма, изданы у нас гораздо шире, чем в их собственных странах. Приобщению юных к сокровищам классики во многом помогает и кинематограф. Вот почему мне особенно приятно отметить успех на фестивале советского фильма «Сказка о царе Салтане» режиссера Ивана Иванова-Вано и Льва Мильчина, получившего Специальный приз жюри за лучшую мультипликацию. На мой взгляд, это очень талантливая экранизация великого пушкинского творения, сделанная в лучших традициях нашего мультипликационного кино. Жюри детского фестиваля встретило эту красивую и очень добрую, мудрую сказку с единодушной сердечностью.

В заключение я хотел бы заметить, что иные (прямо скажем, не очень-то одаренные!) писатели совершают большую ошибку, когда пытаются своими книгами изолировать мир юных от взрослого мира. Дети, быть может, только в мечтах живут на какой-то особой планете детей. На самом же деле они постоянно находятся в мире взрослых, они все прекрасно видят и понимают и вообще, на мой взгляд, отличаются от нас только более скромным житейским опытом да меньшими подчас физическими возможностями. Но у них те же, что и у нас, способности радоваться и страдать, смеяться и плакать, восхищаться и испытывать разочарование, они тоже мечтают и стремятся осуществить свои мечтания. Поэтому взрослый мир и мир детства, отрочества и юности должны, мне кажется, быть воссозданы искусством в их нерасторжимом и абсолютном единении. Так и было всегда во всех значительных художественных произведениях. Характерным примером в этом смысле служит советско-польский фильм «Академия пана Кляксы» режиссера Кшиштофа Градовски. получивший Специальный приз за лучшую киносказку. Эту сказку создатели ленты «строят» на материале реальности, у них союз взрослых и юных, их крепкая дружба показаны трогательно и умно. С этим фильмом в чем-то перекликается удостоенная серебряной награды болгарская лента «Ищу папу» Марианы Евстатиевой, маленький герой которой хочет казаться старше своего возраста и всеми силами старается помочь взрослым избавиться от сложностей и неурядиц, омрачающих их жизнь.

Он ведет себя как настоящий рыцарь, и маленьким его можно назвать разве что в смысле возраста, настолько разумны и благородны его поступки.

Наконец, не могу не сказать хотя бы нескольких слов о новозеландской картине «Немой», поставленной Ивонн Макэй. Протест против мракобесия, темных, варварских предрассудков, которые заставляют людей страдать, не щадя и самых юных существ, выражен в этом фильме в столь впечатляющей образной форме, что все наше жюри было абсолютно единодушным, присуждая ему Серебряный приз.

И последнее: наш конкурс еще раз подтвердил, что принцип «Все лучшее — детям!» распространяется у нас в стране и на область художественного творчества. Вот почему на детском киносмотре, проходящем в рамках Московского фестиваля, получают поддержку только те картины, которые способны посеять в юных сердцах семена «разумного, доброго, вечного».

Сергей Герасимов. Думаю, что проблемы детского кинематографа — некоторые из них сейчас точно охарактеризовал Анатолий Георгиевич — имеют для нас немалую важность еще и в силу довольно широко распространенной практики создания картин, где дети представляют собой, так сказать, аттракцион для взрослых — повод для умиления и сочувствия. Такой подход видится мне далеко не правомерным. Исследование жизни человека в пору детства и отрочества, постижение характеров и взглядов людей нового поколения дает, как мне думается, главный материал искусству. Так было на всем многовековом пути его развития. Жизнь подростка, юные годы — период по самой природе своей предприимчивый и деятельный, но сложный и противоречивый, что, к сожалению, еще редко бывает отражено в нашем кинематографе.

И уж если речь у нас зашла о детской и молодежной теме на экране, не могу не упомянуть, что мы на нашем конкурсе присудили Специальный приз норвежскому фильму «На пороге жизни» режиссера Лейфа Эрлсбо. Название вполне традиционное, и по нему сразу понятно, что картина рассказывает о подростке. Тут чувствуются традиции скандинавской литературы — можно вспомнить, например, Сельму Легерлеф, Стриндберга, да и гамсуновская интонация тоже просматривается — и скандинавские кинематографические традиции. Мотив взросления, внимание к духовному миру человека, когда он только еще формируется в отроческом возрасте, характерно для многих датских, шведских, норвежских, финских фильмов. То же самое показательно, между прочим, и для первых — самых лучших, как мне кажется, — работ Бергмана, недавно как бы вернувшегося к своим истокам в фильме «Фанни и Александр». Вот и на нынешнем фестивале у картины «На пороге жизни» было по крайней мере двое «соседей» и оба — скандинавского происхождения. Я имею в виду шведский фильм «Оке и его мир» Аллана Эдвалла и датский «Верность, надежда и любовь» известного режиссера Билле Аугуста. (Попутно напомню, что снявшийся в этом фильме актер Ларс Симонсен получил один из двух призов за лучшую мужскую роль.)

А картина «На пороге жизни», главный герой которой — парнишка лет двенадцати из рабочей семьи (его зовут Ларс) показалась мне привлекательной в первую очередь потому, что в ней нет никакого ханжества. Она сделана талантливой и смелой рукой, очень откровенно и чисто, без всяких попыток обыграть, в соответствии с нынешней модой, сексуальные мотивы или спекулировать на них. Притом процесс взросления детской души сопровождается здесь ранним постижением реального мира. Ларсу приходится сталкиваться и с неприветливыми, а то и совсем мрачными сторонами жизни. Он видит драму старческой немощи, смерть, постигает, что такое предательство, становится свидетелем разрыва родителей, его кумир, молодая соседка, в которую мальчик по-детски влюблен, тоже его разочаровывает. Но душа его не черствеет, не опустошается, а мужает, по-прежнему оставаясь открытой добру. Такой вот светлый, человечный итог у этой картины, очень сильной и, по-моему, представляющей особую ценность для норвежского кино, которое пока еще не часто добивается успехов в исследовании подлинной жизни.

И если продолжать эту тему дальше, то надо вспомнить еще и новозеландскую картину «Вожак» Майка Уокера, и австралийскую — «Парень, у которого было все» Стефена Уоллеса, также весьма примечательные работы с юными и молодыми героями в центре. То есть очевидно, что сегодня многих художников интересуют новые поколения, люди, стоящие на пороге жизни, и не случайно. Ведь оттого, какими они в о й д у т в жизнь, и здесь я совершенно согласен с Анатолием Георгиевичем Алексиным, в немалой мере зависит, каким быть нашему миру завтра.

Анатолий Алексин. Мне очень приятно, что все это говорит Сергей Аполлинариевич Герасимов — не только выдающийся режиссер, актер, сценарист, но и действительный член Академии педагогических наук СССР. Он избран в Академию потому, что и его деятельность в качестве педагога, мастера во ВГИКе, и все его творчество в целом достойно, высокоталантливо служат делу нравственного воспитания молодежи. Я знаю, что Сергей Аполлинариевич думал об экранизации «Детства», «Отрочества», «Юности», в связи с чем мне хочется обратить внимание вот на какое обстоятельство. Лев Толстой, дав своей трилогии такое название, как бы подчеркнул различия трех ранних этапов человеческой жизни. Ибо в раннюю пору бытия нашего каждый год — целая эпоха. Разница, скажем, между человеком пятидесяти пяти и шестидесяти лет, как правило, несущественна, а вот человек в возрасте десяти лет отличается от пятнадцатилетнего совершенно категорически. Не осознав этой истины, невозможно постичь мир ребенка, подростка и правдиво, убедительно поведать о нем читателю, зрителю. Еще раз вспомним Толстого, который утверждал, что в юную пору он вобрал в свой разум, в свое сердце, быть может, больше нравственно важных истин, чем за все остальные годы. Да, фундамент того здания, которое зовется человеческой личностью, действительно закладывается в очень раннем возрасте — и нам надлежит помнить об этом.

Сергей Герасимов. В нашем разговоре сейчас как бы сам собой выявился критерий, вполне определенный и надежный, по моему пониманию, на основе которого можно оценивать вклад кинематографа в утверждение гуманистических ценностей — во имя настоящего и, что еще важнее, во имя будущего Ясно также, что кого воспитаем, с теми и поживем, так сказать. Насколько сумеем поднять новые поколения — вот, наверное, один из главных вопросов времени. А проиграть их легко — такое количество всякого рода опасных тенденций и поветрий бушует в сегодняшнем мире. Разрушительные, агрессивные, свирепые даже, они грозят подорвать нравственные устои, выработанные человечеством за всю историю цивилизации. Молодой, еще не окрепший разум может такой атаки не выдержать, и наше дело средствами кинематографа помочь ему противостоять вредным, пагубным воздействиям, предлагая иные нравственные ориентиры. С этой же точки зрения можно оценивать и итоги прошедшего фестиваля. Современный кинематограф резко поляризован: идет непримиримая борьба деструктивных и созидательных тенденций, противоборство нравственного и безнравственного начал. Вот как обстоит дело. Позиция нашего, Московского фестиваля, как и киносмотра в Ташкенте или, скажем, в Карловых Варах, известна: она создает заслон разрушительным веяниям, недобрым попыткам обесчеловечивания человека. Распределение призов на нынешнем кинофоруме тоже в этом смысле показательно. Так что я позволю себе вернуться к тем фильмам, которые вышли вперед на дистанции творческого соревнования.

Понятно, что в наших решениях мы прежде всего ориентировались на девиз фестиваля, на то, в какой степени идеи гуманизма, мира, взаимопонимания между народами находят поддержку на экране. Причем подчас это качество фильма могло и не бросаться с ходу в глаза, не лежать на поверхности. Иначе, наверное, и не может быть: трудно представить себе собрание из пятидесяти картин, каждая из которых прямо и непосредственно отвечает лозунгу смотра в наглядных, публицистических формах. Да и фестиваль в таком случае получился бы довольно унылым...

А он получился другим. Как раз потому, что участвовали в нем картины очень разные, порой неожиданные, стоявшие как бы особня-

ком в программе. Вот, например, югославская лента «Чудо невиданное» Живко Николича, возглавившая список серебряных призеров нашего конкурса. Она была хорошо принята, много доброго сказали о ней члены международного жюри. Главным образом потому, думаю, что здесь есть непривычный поворот, не совсем обычный взгляд на извечную проблему — стремление человека к счастью. Авторы намеренно акцентировали жанр, который, с некоторыми оговорками, правда, можно по считать комедией. Но и драматические, даже трагические моменты тут тоже присутствуют, хотя я не стал бы называть «Чудо невиданное» трагикомедией. Скорее, это комедия с выходом в иные жанровые пространства. В философскую притчу, в психологическую драму отчасти. Но все-таки в основе — комедийная ситуация. Ослепительная красавица, неизвестно откуда появившаяся, как бомба, взрывает тихий, сонный быт захолустного местечка.

И тут начинается другая жизнь. Мужчины, вялые и праздные, вдруг вспоминают, что они — мужчины. Закипают страсти... Как во всякой притче, здесь не столько важны события, сколько их подтекст, эмоциональная окраска. Человеку нельзя без мечты, без идеала, без стремления к чему-то, пусть недостижимому, но прекрасному и желанному. Так, наверное, надо понимать идею этой вещи — озорной и мудрой одновременно.

И второй Серебряный приз достался на фестивале картине, в которой мотив мечты, правда, уже иначе, в драматическом ключе, звучит со всей отчетливостью. В своем фильме «Женщина в шляпе» польский режиссер Станислав Ружевич, которого мы давно знаем и ценим, провел нас за кулисы небольшого театра, познакомил с актрисой, не слишком удачливой и уже не очень молодой (в этой роли нашему жюри очень понравилась Ханна Микуч, хотя у меня была своя, несколько отличная от общей точка зрения на этот счет), мечтающей сыграть Корделию. История рассказана интересно, умело, с точными наблюдениями. В общем, в ее классе, так сказать, среди картин одного с ней масштаба «Женщина в шляпе» выглядела вы-


Анатолий Алексин

игрышно и получила одну из почетных наград смотра.

А вот на третьем фильме, которому мы дали Серебряный приз, стоит остановиться поподробнее. Тем более, что он как бы перекликается с лентой Климова. «Семена мести» — так назвал свою работу бразильский режиссер Зелито Виана, в ее названии обозначено главное.

Картина производит очень сильное впечатление. Поначалу даже кажется, что есть что-то спекулятивное в том, как изображены на экране ужасы геноцида. Масштаб, конечно, иной, чем у трагических фресок Хатыни: в «Се-

менах мести» банда наемных головорезов истребляет индейское племя в лесах Амазонки. Земли, где живут индейцы, понадобились какой-то промышленной компании — и вот бизнесмены наняли убийц, которые устраивают кровавое побоище. Повторяю, показано это настолько страшно, с такими потрясающими подробностями, что порой больно было смотреть на экран, просто физически невозможно. И нам в жюри показалось сперва, что фильм не заслуживает поддержки, поскольку попросту нарушает некие элементарные законы искусства. А когда мы досмотрели его до конца, то на 180 градусов изменили свое суждение, что надо признать очень редким в практике работы жюри случаем — целое, так сказать, опрокинуло частное.

Целое же в данном случае, как и у Климова, представляет собой историю возмездия. Но бразильская картина еще и потому оставляет необычайно сильное впечатление, что возмездию здесь никогда не свершиться, оно напрочь исключено. За спиной человека, который организовал и оплатил чудовищное преступление, стоит система. И государственная система капитализма, изначально основывающаяся на насилии, захватничестве. И система коррупции, заранее исключающая возможность беспристрастного расследования, которое было начинается, но быстро заканчивается совершенно безрезультатно, вызвав лишь новые жертвы. Мало того, нет никаких гарантий, что нечто подобное не повторится в будущем: неисследованные пространства латиноамериканского континента таят такие богатства, которые привлекали и будут привлекать дельцов, не останавливающихся ни перед чем, преследуя свою выгоду. Картина Зелито Вианы заставляет вспомнить и такие позорные страницы истории, как почти полное уничтожение индейцев в Североамериканских Соединенных Штатах. И сегодня она остроактуальна: посмотрите, что творится в ЮАР... В финале фильма — еще одна жуткая сцена, когда единственный оставшийся в живых из всего племени юноша (в день гибели его соплеменников он был еще мальчишкой) разможжит дубиной голову человеку, виновному в истреблении индейцев, а заодно отправит на тот свет и непосредственного исполнителя кровавой акции. Конечно, это не самый правильный способ восстановления справедливости. Но поступок Авы, так зовут юношу, все-таки воспринимается как глубоко оправданный. Есть в этом и символическое предостережение тем силам, которые все еще полагают, будто им дозволено посягать на чужие права, диктовать свою волю народам под угрозой истребления. Вот мысль картины.

Немало интересного, открывающего новые грани национальных кинематографий, образа жизни разных стран и народов, грани нашего сегодняшнего времени, было и в ряду остальных призеров фестивальной программы. Обо всем не скажешь, хотя кое-что упомянуть, наверное, следует. Мне показалась отчасти новаторской (по методу постановки проблемы — речь идет о коррупции в государственных учреждениях) индийская лента «Суть», получившая Специальный приз жюри. О современной форме расизма с убедительным гражданским пафосом говорит французский фильм «Адский поезд», хотя он и сбивается местами на штампы традиционного детектива. Однако вещь сделана и мастеровито, и искренне, причем ее автор Роже Анен выступил и как режиссер-постановщик, и как исполнитель главной роли, и как идеолог замысла. Большинством голосов «Поезд» тоже был удостоен Специального приза. Ну а о третьей картине в этой группе фестивальных призеров, о норвежской ленте «На пороге жизни», я уже сказал выше.

Александр Згуриди. Только что Сергей Аполлинариевич с волнением, которое передалось и мне, говорил об опасных, безумных идеях, которые могут повлечь за собой настоящую трагедию, и мы знаем: сегодня не исключено, что жертвой ее станет не какой-то один народ, а все человечество. В контексте таких размышлений мне вспоминается короткометражная (в буквальном понимании короткометражная — она идет всего три минуты) болгарская картина, которую можно было бы воспринять просто как оригинальную шутку, не будь в ней глубокого и актуального по смыслу подтекста. Название, которое выбрали для своей работы сценарист Борис

Ангелов и режиссер Владимир Шомов, по моему мнению, довольно неточно: «Фигуры и формы». Я бы назвал ее по-другому: «Точка зрения». А на экране происходит вот что: два мультипликационных человечка, немного напоминающих Пата и Паташона, разыгрывают простой, коротенький сюжет. Они спорят по поводу некой геометрической фигуры; один говорит: «Квадрат», другой: «Круг». И так все время: «Квадрат!» — «Нет, круг!» — «Нет, квадрат!» Вот как будто и все. А потом они начинают драку, устраивают настоящее побоище, во время которого «квадрат» падает, и выясняется, что это цилиндр. Из него появляется человечек, который, хромая, на ходу бросает: «Цилиндр!» Коротенькая, но очень емкая и злободневная кинометафора, которая легко переносится на категории и явления куда более серьезные. Другим примером, который, как мне кажется, указывает на большие потенциальные возможности короткометражного жанра, является картина, представленная Лондонской международной киношколой, — «Дистанционное управление» (автор сценария и режиссер Олд Сайз). Время ее демонстрации — одна минута, всего! Но она поразительно точно и с предельной наглядностью выявляет эфемерность представлений человека о границах своей власти над техникой в ситуации, когда технический прогресс абсолютизируется. В итоге человек сам превращается в управляемый автомат... Короткометражный фильм-памфлет, фильм-притча — удивительные жанры, их надо всячески развивать.

Сергей Дробашенко. Сказанное Александром Михайловичем о короткометражной программе мне хочется дополнить, заодно поделившись и некоторыми соображениями о нынешнем качестве и возможных перспективах нашего киносмотра, по традиции проводимого в рамках Московского фестиваля.

Видное место в программе заняли фильмы, связанные с 40-летием Победы над фашизмом во второй мировой войне. Непосредственно к ним примыкали картины, посвященные борьбе современного человечества за мир, причем надо подчеркнуть, что тема эта понимается кинематографистами довольно широко. Как, впрочем, и «военная тема», которая не обязательно решается на материале военного прошлого. Сегодня в разных частях планеты идет борьба за улучшение социальных условий жизни, национально-освободительная борьба народов, борьба за более справедливый экономический порядок, за равноправные отношения между развивающимися и развитыми промышленными странами. В сущности, все эти участки антиимпериалистического фронта смыкаются с общим фронтом борьбы за обуздание гонки вооружений и устранение военной опасности. Ведь в конечном итоге битва идет за лучшее будущее человечества.

В первую очередь хочу отметить показанные на короткометражном фестивале фильмы социалистических стран, обращенные к опыту минувшей войны, осмысляющие итоги и последствия исторической Победы над нацистской Германией. В нашей беседе уже упоминались две яркие чехословацкие ленты — «Это было в Терезине» и «Токаик». Рядом с ними я поставил бы и болгарскую картину «Дочь посла Додда» Юлия Стоянова, отличающуюся своеобразным подходом к теме.

Авторы отталкиваются от книги Марты Додд, дочери американского посла в Германии начала 30-х годов, однако в фильме есть и много новых материалов. Как и на страницах книги, в картине находит отражение сложный процесс перестройки сознания человека, который в силу своего привилегированного положения всегда был далек от собственно народной жизни. И тем не менее то, что увидела Марта Додд в Германии в период становления фашистского режима, привело ее к верному пониманию явлений, порожденных фашизмом, к пониманию бесчеловечности нацистской системы. Это новый поворот в освещении темы: германская действительность 30-х годов предстает на экране такой, какой ее видел человек, имевший возможность близко наблюдать жизнь правящей верхушки «третьего рейха».

Два польских фильма — «Возвращение» Тадеуша Макарчинского (Специальный приз жюри «за яркое образное воплощение антифашистской темы») и «Пушка» Анджея Баранского — каждый в своем жанре и собственной стилистической манере показывают па-

губные, разрушительные последствия войн. О последствиях войны, которую американцы вели во Вьетнаме, используя самые варварские средства, напоминает картина из СРВ «Осторожно: американская трава».

Из фильмов, прямо обращающих нашу память к событиям второй мировой войны, ее завершающего периода, надо назвать работу Карла Гасса «Год 1945» (ГДР). Журнал «Искусство кино» уже писал об этой ленте[1], и сейчас мне хочется подчеркнуть лишь одну ее важную особенность: в 1945 году в поверженной Германии создалась исключительно сложная ситуация, начинавшееся строительство новой жизни на территории будущей ГДР требовало разрешения огромного количества проблем, стянутых в тугой узел противоречий, — и Карл Гасс не обходит этих сложностей, говорит о них правду, проявляя и объективный подход к фактам, и художнический такт. «Год 1945» — проблемное произведение, а не только описательное, я его ценю очень высоко.

В целом программу социалистических стран на короткометражном фестивале можно охарактеризовать как весьма насыщенную в содержательном отношении, актуальную по ее политическому смыслу и общественно значимую. Как недостаток, и, честно говоря, недостаток существенный, я бы отметил почти полное отсутствие в ней фильмов, отражающих современную жизнь братских стран. Пожалуй, только картина «Друзья» (ГДР) — киноочерк о дружбе берлинского рабочего Герберта Кольмана и руководителя первой бригады коммунистического труда москвича Анатолия Суровцева — отчасти восполняла этот пробел. Полагаю, что данное обстоятельство обусловлено не только просчетами в отборе фильмов для фестиваля: в социалистическом кинематографе малых форм удачные произведения о сегодняшнем дне нашего общества появляются пока редко. А они очень нужны, в особенности сейчас, когда от социалистического кино требуется высокая социальная активность.

Обширным было число картин конкурсной и информационной программ, отразивших борьбу за национальное освобождение в различных регионах мира, показавших изменения в общественной и экономической жизни молодых независимых государств Азии, Африки и Латинской Америки. В их числе — «Отправитель — Никарагуа (письмо к миру)» Фернандо Бирри, эта лента получила Серебряный приз; «Другое вторжение» (Патриотические силы Чили); документальная работа венгерских кинематографистов «Сыновья Сандино». Фильм из Аргентины «За нашу землю» дает отраженное представление о переменах, происходящих в этой стране, после долгих лет диктатуры вернувшейся к демократическим формам правления; в нем рассказывается, как группа бездомных на свой страх и риск взялась за освоение пустующих земель, как эти люди, проявив упорство и мужество, сумели утвердить свою социальную правоту.

В кубинской программе выделялась лента ветерана национальной документалистики, нашего друга и постоянного гостя Московского фестиваля Сантьяго Альвареса «Мастерская жизни» — об освоении женщинами республики «мужских» профессий, что, однако, по мысли автора, не должно делаться в ущерб дому, семье, материнским обязанностям.

Две очень сильные антимилитаристские картины — «Пророчество» и «Война. Завещание детей» — представила Япония; в них звучит страстный призыв сохранить мир на земле, не допустить, чтобы в огне войны вновь гибли дети, чтобы повторилась трагедия Хиросимы и Нагасаки.

Ряд картин короткометражного фестиваля отразил трагические события на Ближнем Востоке, последствия израильской агрессии в Ливане. Режиссер Фадель Мутлак (его фильм «Над Бейрутом чужие облака» получил на нашем фестивале в 1983 году Золотой приз) показал свою новую работу «Преступление без наказания», в которой с документальной строгостью прослеживается история агрессивных войн Израиля против арабских стран. Моника Маурер, еще один постоянный участник как московского, так и ташкентского киносмотров, тоже привезла новую ленту «Послушайте» — острое публицистическое произ-

---

[1] См. «Искусство кино», 1985, № 10. — *Ред.*

ведение, созданное на основе хроники и многочисленных интервью с палестинцами, живущими на западном берегу реки Иордан. Известный сирийский кинематографист Вади Юсеф участвовал в конкурсе картиной «Большое благополучие», получившей Почетный диплом «за своеобразное творческое решение актуальной политической темы».

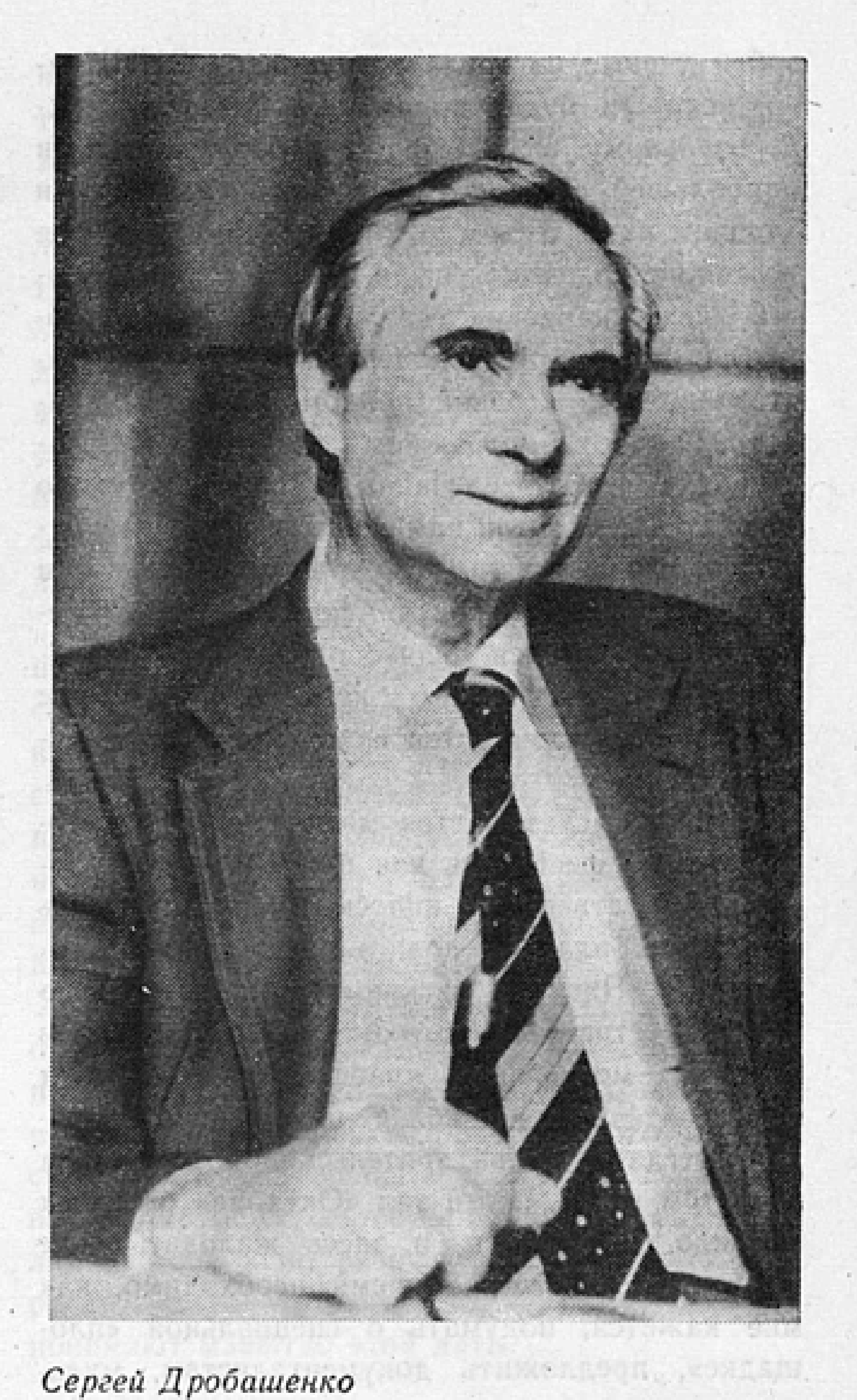
Выше я уже отмечал, что документалисты — наши современники в своих фильмах, навеянных военным прошлым, нередко прибегают к опосредованным приемам его экранного отражения. Так поступил, к примеру, норвежский режиссер Хьелль Фьёртофт, автор картины «Маленькая Москва», повествующей о драматической судьбе старого партизана, участника Сопротивления, о человеке, который ныне чувствует себя никому не нужным, забытым, как и многие другие его соотечественники, с оружием в руках боровшиеся против нацизма.

Специального разговора заслуживает, на мой взгляд, фильм «Южные фрукты из Обериндорфа» (ФРГ), демонстрирующий большие разоблачительные возможности кинодокументалистики, ее способность привлечь внимание общественности к явлениям, тщательно скрываемым и представляющим серьезную социальную опасность.

Западногерманские кинематографисты сняли очень сильный разоблачительный документ, работа над которым наверняка была сопряжена с немалым риском, потребовала настоящего мужества.

Короткометражный конкурс на нынешнем Московском фестивале заметно расширил свою географию за счет участия Дании, Зимбабве, Уганды, Японии и других стран, в этом году представивших свои фильмы в основной программе. Хочу также отметить, что помимо главной фестивальной площадки — Малого зала кинотеатра «Октябрь» — дирекция смотра организовала показ тридцати с лишним лент в Советском комитете защиты мира, ССОДе, Комитете солидарности стран Азии и Африки, в других общественных и творческих организациях, которые учредили свои призы и дипломы на фестивале.

В заключение — несколько пожеланий на



Сергей Дробашенко

будущее. Принятый сейчас порядок отбора фильмов для участия в короткометражном фестивале имеет, с моей точки зрения, один существенный недостаток: он строится в основном с расчетом на инициативу отдельных прокатчиков и посреднических фирм, занимающихся распространением картин, а их выбор, к сожалению, не всегда бывает удачным. В формировании фестивального репертуара нам помогают представители «Совэкспортфильма» за рубежом, эту практику следует продолжать. Но одновременно, как я полагаю, стоит подумать о создании некой инициативной группы, куда, в частности, могут

войти ученые из числа сотрудников ВНИИкино, которым будет поручена работа по предварительному выявлению и отбору картин, в наибольшей степени отвечающих характеру и задачам нашего смотра, отражающих истинное состояние кинематографии данной страны. Сергей Аполлинариевич говорил здесь о бросающейся в глаза неравноценности фильмов, выставленных в игровой полнометражный конкурс. В короткометражном конкурсе тоже участвовало немало случайных работ, а около двадцати лент были нами отклонены как не отвечающие фестивальному уровню. Между тем в Латинской Америке, в Африке и других регионах появляются подчас очень острые произведения политического кино, и далеко не всегда о них становится известно нашим представителям.

Иногда высказывается мнение, что короткометражный фестиваль как бы теряется на фоне художественного киносмотра, отодвигаясь на задний план. Я полагаю, что это не совсем так. Никакой дискриминации я здесь не вижу: фестиваль короткометражных фильмов в рамках московского кинофорума существует самостоятельно и вполне полноценно, вызывая всегда большой зрительский интерес. Вот и в этом году Малый зал «Октября» был, как правило, переполнен, и здесь жаловаться не на что. Но в то же время необходимо, как мне кажется, подумать о специальной «площадке», предложить документалистам, мультипликаторам, всем кинематографистам, занимающимся малыми формами, свою трибуну, с которой они могли бы говорить о специфических проблемах их творчества. Ведь эти проблемы все же заметно отличаются от тех, которые чаще всего волнуют мастеров игрового кино, снимающих полнометражные ленты. Быть может, стоит подумать, к примеру, о создании клуба документалистов для проведения там профессиональных дискуссий, встреч с целью обмена мнениями и опытом. Известно, к примеру, насколько сложной является кинематографическая деятельность, связанная с созданием политических фильмов; большой опыт, накопленный в этой области в разных странах, заслуживает широкого распространения.

Далее, мне представляется целесообразным дополнить короткометражную фестивальную программу тематической ретроспективой документального, а быть может, и мультипликационного кино. Зрители особенно интересуются документальными лентами исторической проблематики, что подтвердил и успех антифашистской, антивоенной ретроспективы на нынешнем киносмотре в Москве; известно, насколько популярна у нас да и во всем мире мультипликация. Так что специальные ретроспективные показы (их тематику надо тщательно продумать) на короткометражном фестивале могли бы, на мой взгляд, заметно расширить панораму мирового кинопроцесса, которую дает международный форум в Москве.

Александр Згуриди. У меня тоже есть одно пожелание на будущее. Не пора ли нам вспомнить в реестре фестивальных наград, который на сегодня, по существу, предусматривает призы только за режиссуру и актерские работы, да еще мы изредка отмечаем драматургов, об одной профессии, без которой вообще невозможно создание фильма. Я говорю сейчас о профессии оператора. Какие бы глубокие идеи ни занимали создателей картины, каких бы замечательных актеров они ни привлекли для их воплощения, без оператора ничего не сделаешь. Именно он непосредственно материализует замысел.

Сергей Герасимов. Простите, я позволю себе вставить короткую реплику. Сказанное Александром Михайловичем заставило меня вспомнить еще одну очень приметную ленту, испанскую, она называется «Вечный огонь», работа оператора и художника там просто великолепна [2]. И наше жюри обратило на нее внимание, мы хотели отметить блестящее изобразительное решение фильма. Но, увы, в нашем распоряжении просто не было надлежащей рубрики. А надо было бы ее иметь.

Александр Згуриди. Совершенно с вами согласен. На короткометражном конкурсе отдельная операторская премия тоже не была

---

[2] Фильм «Вечный огонь», поставленный режиссером Хосе Анхелом Ребольедо по собственному сценарию, снял оператор Ксавьер Аквирресаробе; художник Херардо Вера. — *Ред.*

предусмотрена, но мы решили присудить Почетный диплом жюри Майку Гуверу, Беверли Джонсон и Рене Де Люку «за высокое мастерство съемки фильма «Полет» (США), а также Мэтту Батлеру, автору-оператору,— «за изобретательное использование современной кинематографической техники» в картине «Зона легкой промышленности» (Австралия).

«Полет» (кстати, правильнее называть этот фильм «Ввысь») совершенно блистательно снят, даже трудно себе представить, как такое возможно — в воздухе! А в «Зоне легкой промышленности» (снова в каталоге неточность — там название перевели как «Промышленный свет») очень эффектно использованы новые виды съемки.

Короче говоря, хотелось бы, чтоб на следующих фестивалях мы чаще замечали операторскую работу, да и критикам, наверное, стоит писать о ней чаще, не забывая людей замечательной профессии, которые так помогают нам в нашем деле.

Сергей Герасимов. Ну вот, кажется, и настало время завершать наш разговор. Разрешите мне вернуться к тому, с чего я начал, к мысли о необычайно ответственном положении кинематографа в нашем сегодняшнем мире. Скажу откровенно: в последние годы мне не часто приходится испытывать волнение, ожидая встречи с новой картиной. Тем более — если не знаю автора, не слежу специально за его творчеством. И потому, что за десятилетия работы в кино малость от него приустал. И все же более всего по той причине, что слишком много появляется на экране вещей пустых, где, кроме обыгрывания возможностей жанра да более или менее закрученного сюжета, ничего нет. Кинематографу сегодня стало труднее — ведь кое-какие из вчерашних открытий ныне уже воспринимаются просто как «отработанный пар», а зритель стал требовательнее, внимательнее, он, пусть это и несколько выспренно звучит, ждет от нас серьезных открытий и прежде всего глубины в постижении мира и человека. Сыграть же нынче только на ловком сюжетце — дело малопочтенное, в этом я совершенно уверен. Выигрывает сейчас тот, кто занимается настоящим искусством, кто способен копать вглубь, кто умеет работать с большой литературой, кто знает людей. Ответственность наша возросла многократно.

Она возросла еще и потому, что усложнилась сама действительность, что в ней много тревожных и противоречивых моментов. Для любого думающего человека это ясно. Художник и подавно обязан отдавать себе в этом отчет. И работать в постоянном контакте с реальностью, не отгораживаясь от забот и тревог века, а пропуская их через свое сердце и разум, что всегда было в традициях настоящей художественной культуры.

С таких вот позиций и надо, видимо, оценивать итоговый результат прошедшего фестиваля. На нем встретились очень разные картины, но если теперь отвлечься от частностей, то надо признать: это был интересный и представительный киносмотр, давший немало ярких, западающих в память впечатлений и поводов для серьезных раздумий. Самое же примечательное и ценное состоит в том, что XIV Международный кинофестиваль в Москве прошел под знаком знаменательной годовщины — сорокалетия Великой Победы над фашизмом; многие ленты фестивального экрана, сама атмосфера нашего праздника, высказывания зарубежных гостей форума подтвердили: мастера кино разных стран, которым дороги главные человеческие ценности, хорошо понимают масштаб этой даты.

«Круглый стол» провел Н. Савицкий

Ретроспективы-85

С верой в человека

Ирина Рубанова

Трудно передать впечатления человека, в течение пятнадцати дней посещавшего Синий зал кинотеатра «Зарядье», где разворачивался ретроспективный показ фильмов антивоенного и антифашистского содержания. Именно «разворачивался»: огромная программа, включавшая около тридцати названий, не вмещалась в традиционные формы фестивальной демонстрации картин — по одному или по два в день. Случалось, что репертуар дня состоял из трех-четырех фильмов. К тому же на полпути этого марафона ретроспективные показы распространились и в Красный зал «Зарядья». Так что увидеть программу целиком было практически невозможно: нельзя же присутствовать в двух залах одновременно. Отсюда пропуски некоторых названий.

●

Одно из общих впечатлений о ретроспективе: неинтересных фильмов здесь не было. Другой вопрос, что ленты, ее составившие, не только много зрителю дали, но и многого от него потребовали. Едва ли не первым условием контакта с экраном была постоянная смена оптики восприятия. Ведь временна́я дистанция между отдельными лентами порой превышала три десятилетия.

«Рим — открытый город», «Летят журавли», «Мне было девятнадцать», «Судьба человека», «Гибель богов», «Как молоды мы были», «Кабаре», «Мефистофель» — эти и другие произведения напомнили о вершинах киноискусства, которые не только значатся на ландшафтах прошлого, но и являют собой ценности непреходящие, те, что всегда с нами.

Однако и в картинах более скромных, не отличающихся особой глубиной исторического анализа, часто содержались своя правда, свой особый материал и своя тревога. Они дополняли целое, сообщали ему неожиданные подробности, располагали к людям, о которых рассказывали. Английский фильм «Операция «Оверлорд», нидерландский «Девушка с рыжими волосами», румынский «Волны Дуная», западногерманский «Долой немцев!», польский «Олимпиада-40» поведали об отдельных судьбах без прорывов в неосвоенные сферы искусства, но честно, проникновенно, с импонирующих авторских позиций.

Конечно, элемент случайности в этой программе был: мировое кино второй половины XX века числит на золотых страницах своей истории так много выдающихся фильмов антифашистской, антивоенной направленности, материал и идеи этого круга стимулировали такое огромное количество творческих начинаний, что сегодня антифашистский кинематограф представляет собой область не только трудно обозримую, но и упорно сопротивляющуюся какой бы то ни было каталогизации.

Искусство кино ведет борьбу с фашизмом широким фронтом — и с его традиционными, как это называют историки, формациями, и с его производными образованиями, и с тем, что им содеяно, и с его дурным наследием, и с тем, что таит угрозу будущему. Пожалуй, ни один крупный художник экрана не обошел эту тему. Чарлз Чаплин, Луис Бунюэль, Роберто Росселлини, Федерико Феллини, Лукино Висконти, Пьер-Паоло Пазолини, Робер Брессон, Франсуа Трюффо, Ингмар Бергман, Карлос Саура (не говоря уже о советских кинематографистах и мастерах кино социалистических стран) — все, все они снимали фильмы о фашизме. Как выбрать? В этом море можно проложить фарватер — вычерпать его нельзя.

Поэтому вообразить себе программу такой ориентации и такого размаха, по поводу которых не возникло бы желания дополнений и корректив, — дело абсолютно утопическое. Повторю еще раз: показанное на антифашистской ретроспективе XIV Московского всегда вызывало непосредственную реакцию, было в том или ином плане интересно. Это первый,



самый общий вывод по неостывшим впечатлениям.

Второй вывод, думается, существеннее.

Приуроченная к 40-летию окончания второй мировой войны, победы над нацистской Германией и милитаристской Японией, то есть по исходному замыслу мероприятие юбилейное, программа антифашистских и антивоенных фильмов оказалась полностью свободна и от парадности, и от академической сбалансированности. Более того — и это надо, наверное, выделить особо — по качеству зрительского отклика вообще не сложилось впечатления р е т р о с п е к т и в ы.

Не старые картины, а нынешние, свежие, только-только сделанные.

Не фильмотечные «единицы хранения», а остроактуальные произведения, работающие на сегодняшний день с не меньшей отдачей, чем работали они на день вчерашний.

Гражданская энергия, интенсивность интеллектуальной аргументации, экспрессия выразительных средств, характеризующие основной состав программы, пробивают толщу лет. И сегодня, в 1985-м, не теряя ничего или почти ничего из своего изначального, они вбирают в себя опыт новых десятилетий.

И вот тут мы обязаны призадуматься.

Хорошо, когда спустя много лет после своего появления фильм способен потрясать зрительскую душу.

Хорошо, что сегодня, как и сорок лет назад, спазм сжимает горло, когда видишь, как Анна Маньяни птицей летит по экрану вслед грузовику, увозящему ее любимого на муку и смерть.

Хорошо, что сегодня, как без малого тридцать лет назад, сердце обрывается от сострадания к раскосой девчонке, бьющейся об решетчатую ограду в надежде высмотреть, выкричать, в последний раз обнять своего Бориса.

Хорошо, что сегодня, как почти двадцать лет назад, кровь стынет в жилах, когда видишь, как в фильме Конрада Вольфа «Мне было девятнадцать», в эпизоде, названном авторами «Концентрационный лагерь Заксенхаузен», бесцветный тип голосом зануды-экскурсовода рассказывает, как он сыпал «Циклон-Б», как вели себя жертвы, в чем состояла его работа п о с л е...

Сила переживания искусства помогает выработке и закреплению нравственных ценностей. Древние называли это очищением, катарсисом. Лучшие фильмы ретроспективы дали нам счастье катарсиса. Только у этого счастья горький привкус.

Не потому ли так остро, так непосредственно воспринимаем мы страдания на экране, не потому ли так воодушевляют нас стойкость и благородство духа в кромешном аду насилия, издевательств, унижений, не потому ли

с такой готовностью отзываемся на гуманистические послания честных художников, что ситуации, представленные в их произведениях, не стали фактами одной только истории? Они существуют. Они постоянно грозят повториться вновь.

Нет смысла перечислять ленты программы, в которых так или иначе возникают изображения Гитлера. Это происходит почти во всех фильмах, снятых в Европе и Соединенных Штатах. Какими бы ни были сюжетные мотивировки такого включения, смысл появления бесноватого фюрера всегда один. Нам показывают зло, носителя главной вины за трагедию мира. Здесь не имеет принципиального значения, что в одних фильмах портрет Гитлера воспринимается штрихом характеристики времени и атмосферы действия, в других (и таких было больше) это не просто изображение конкретного лица, но как бы еще и символ тотальной угрозы, мистифицированное обличье мирового зла.

Но вот мы читаем данные проведенного в 1977 году в ФРГ опроса; они опубликованы солидным западногерманским журналом под заголовком «Адольф Гитлер — суперстар». Название подборки балаганное, но содержание — отнюдь нет. «Гитлер хотел, чтобы мир был чист. Если кто-то бросал на землю хоть обрывок бумаги, его наказывали. В воров и преступников стреляли, не то что сейчас, когда их сажают на пару лет в тюрьму, а потом отпускают». «Он приказывал убивать слепых, паралитиков, глухонемых, душевнобольных... Он приказывал также ликвидировать неполноценных детей для того, чтобы не заразить страну кретинизмом. Человек, наделенный такими способностями, смог бы, если бы он занимал надлежащее место, поставить наше государство в ряд с крупнейшими государствами мира» [1].

Разумеется, не стоит генерализировать суждения обывателей с рудиментарным историческим сознанием. Размах антивоенного движения в той же Федеративной Республике Германии свидетельствует о широте распространения противоположного отношения к «третьему рейху» и его главарям. Не обязательно быть искушенным политиком, чтобы провести кратчайшую прямую от фашизма к войне. О том, что война — неизбежная реализация притязаний фашизма всех мастей, знают все.

Это хорошо понимают тысячи мужчин и женщин, которые отдают свои свободные дни на то, чтобы в манифестациях, маршах мира выразить свой протест против войны.

Это известно и черно- и коричневорубашечникам, ныне сколачивающим всяческие партии, землячества, союзы.

Это чувствуют желторотые юнцы, самоутверждающиеся в полудетском-полубандитском разбое, как в испанской «Черной стае» режиссера Мануэля Гутьерреса Арагона, или забавляющиеся до поры до времени тайными спортивными играми да традиционно немецким препровождением свободного времени — хоровым пением. В репертуаре нынешних «ферейнов» может оказаться песенка с таким, например, текстом (привожу подстрочник):

Мы дадим о себе знать,
Нас узнают, нас узнают
Сегодня в Париже и Берлине,
Риме и Амстердаме,
А завтра в Алабаме.

Режиссер и сценарист из ФРГ Норберт Кюкельман назвал свою работу последней строчкой этого пятистишия. В фильме «А завтра в Алабаме» символический монтаж хоровых номеров перекликается с памятным эпизодом «Кабаре» Боба Фосса. Скорее всего, он и подсказан сценой из американской ленты, в которой чистенький, светлоголовый мальчуган голосом херувима запевает не бодрую, не маршеобразную — о нет! — протяжную и широкую песню, начинающуюся знаменательно: «Завтра будет принадлежать мне». И постепенно собравшиеся в солнечный воскресный денек на кружку пива в сельском трактирчике начинают подтягивать херувиму. Камера медленно, в такт мелодии панорамирует по лицам поющих, и смутный ужас предчувствия начинает изнутри колотить свидетеля этой сцены — молодого английского ученого Брайана Робертса (Майкл Йорк). Он передается и нам, знающим, что предчувствие Робертса подтвердится и такие вот «певцы», надевшие

[1] См.: «Der Spiegel», 1977, № 35.

коричневую форму, попытаются в самом деле прибрать к рукам наше завтра.

В фильме Кюкельмана, в отличие от «Кабаре», поют мало. Там доискиваются, почему и откуда у подростков возникает потребность сбиваться в стаи, кто эти стаи направляет.

Отдавая должное достойным намерениям создателей картины «А завтра в Алабаме», их озабоченности тревожными явлениями политической действительности нынешней Федеративной Республики Германии, все же заметим, что интеллектуальный инструментарий, которым здесь пытаются вскрыть метастазы нацизма, вряд ли может дать удовлетворительный результат даже на уровне объяснения фактов, не говоря уж о рецептах социальной терапии. Дело в том, что в фильме Норберта Кюкельмана явление по природе своей политическое рассматривается сквозь призму психоанализа. Кюкельман не первый и, по-видимому, не последний из западных художников, полагающих, что путь в фашизм предопределен изначальной биологической испорченностью «человеческого материала», что на этом пути ищут компенсации комплексов, что партия коричневых рубах, равно как союзы их единомышленников и последователей в других странах, больше похожа на секту сексуальных извращенцев, чем на политическую организацию. Очень часто в произведениях буржуазных художников — убежденных антифашистов — изощренные пытки, садистские оргии, чудовищный ритуал убийств составляют исчерпывающую характеристику явления. Мысль авторов фильма «А завтра в Алабаме» движется по руслу, проложенному такими знаменитыми лентами, как «Конформист» и «Двадцатый век» Бертолуччи, «Сало, или 120 дней Содома» Пазолини, как отчасти то же «Кабаре» Фосса и (едва ли не в первую очередь) мрачная громада «Гибели богов» Лукино Висконти. Излишне подчеркивать, что художественный потенциал фильма Кюкельмана несопоставим с образной выразительностью названных произведений.

●

Фильмы ретроспективы резонировали не только событиями наших дней, но также сегодняшним и вчерашним умонастроениям, философским дискуссиям. Зрителям программы пришлось стать свидетелями случайного совпадения, которое, будучи целиком и полностью непредусмотренным, способствовало, однако, тому, что актуальность образов и мотивов ретроспективы обрела наглядную конкретность.

В двух из показанных нам картин появилось лицо, о котором говорят и пишут все послевоенное сорокалетие, а в последний год особенно часто. Йозеф Менгеле — одна из самых зловещих фигур нацистского рейха, «врач» Освенцима, виновник смерти и прямой убийца десятков тысяч людей. Не без участия американских спецслужб Менгеле удалось уйти от возмездия — и эта величайшая несправедливость по сей день не дает покоя человечеству. Менгеле искали и ищут. Как раз в один из тех дней, когда мы видели его на экране, была произведена эксгумация трупа (предположительно Менгеле), захороненного восемь лет назад под вымышленным именем, с целью опознания в нем эсэсовского палача. О кончине «ангела смерти» заявил его сын. И хотя выводы судебно-медицинской экспертизы дают основание полагать, что Йозеф Менгеле мертв, решение прекратить розыск пока не принято.

В фильме «Выбор Софи» Алана Пакулы, снятом по одноименному роману крупнейшего современного прозаика Америки Уильяма Стайрона, Менгеле возникает в эпизоде всего на несколько минут. Он даже не назван по имени, но его узнаешь и его не забудешь. Вершитель судеб, управляющий смерти, самолично решавший, кому — жить, а кому — в печь крематория, именно он принуждает героиню к страшному выбору: она, мать, сама должна решить, кого из двоих детей отдать в руки убийц. С этого момента начинается медленное умирание Зофьи Завистовской[2].

В другом американском фильме «Мальчики из Бразилии» (режиссер Франклин Шеффнер) Менгеле не только назван своим настоящим

---

[2] В романе Стайрона доктора зовут Фриц Йеманд фон Ниманд. Воспользовавшись семантическим приемом, писатель выразил своё отношение и к персонажу, и, главным образом, к его прототипу: «Йеманд фон Ниманд» означает «Некто Никто».

именем, но и с полным багажом содеянного введен в повествование в качестве центральной фигуры. «Мальчики из Бразилии» — весьма своеобразное произведение. Кажется, будто его создатели — режиссер и автор одноименного романа Айра Левин, — собрав некоторые подлинные факты, сведения, детали реальных биографий, подвергли их чему-то очень похожему на алхимическую обработку.

Ленту Шеффнера нет смысла судить с точки зрения подлинности того, о чем она повествует. На подлинность у авторов, надо полагать, претензий не было, хотя эффектный прием — титр, указывающий место и время события, — заимствован ими из документального кино. Но сам главный сюжетный ход— искусственное, с помощью генной инженерии, производство новых гитлеров — говорит о том, что здесь мы имеем дело с редким на наших экранах, но распространенным в практике американского кино освоением антифашистской темы популярными жанрами. Раньше доводилось видеть этот материал «умятым» в рамки приключенческого фильма (вспомним хотя бы две ленты, в свое время показанные на Московских фестивалях, — «Большой побег» Старджеса и «Спасение в победе» Хьюстона). Шеффнер, получивший известность как постановщик политического фильма «Самый достойный» и фантастической, с элементами социальной антиутопии ленты «Планета обезьян», объединил установки обоих этих жанров, добавив к сему легкий налет расхожей дьявольщины.

Возможно, и не стоило бы задерживать внимание читателя на этой картине, если бы она не подводила к осознанию немаловажного обстоятельства: даже в той части зарубежной кинопродукции, которая представляет «массовую культуру», появляется немало фильмов, сделанных с антифашистских позиций. И в этом, наверное, тоже находит свое отражение широкая распространенность антифашистских идей и настроений среди кинематографистов и зрителей на Западе.

...Все-таки удивительное совпадение. На экране собаки одного из маленьких «гитлеров» рвали на части самозванного демиурга, а примерно в это же время где-то на кладбище в Парагвае выгребали из могилы то, что осталось от «ангела смерти» Йозефа Менгеле...

●

Масштабные экранные реконструкции известных кампаний и сражений второй мировой войны создавались в разное время мастерами советской, болгарской, польской, чехословацкой, югославской, английской французской, итальянской кинематографий и кинематографии США. Фильмов этого ряда в программе ретроспективы не было, но лучшие из них как бы имелись в виду. И вот по какой причине. Многие из них выросли из документальных и хроникальных лент, снятых военными операторами в разгар битв. Существует, к примеру, очевидная связь между эпопеей Юрия Озерова «Освобождение» и документальными фильмами военных лет, сделанными под руководством Александра Довженко, Юлия Райзмана, Сергея Герасимова. К своим документальным первоисточникам восходят некоторые американские батальные суперколоссы типа «Тора! Тора! Тора!» и «Мидуэй». Этими первоисточниками были документальная серия Анатоля Литвака и Фрэнка Капры «Почему мы воюем», а также отдельные ленты Джона Форда, Уильяма Уайлера, Джона Хьюстона, других американских режиссеров, работавших во время войны. Сходное документальное начало имеет антивоенная тема в польском, итальянском, английском кино.

Эти скромные ленты, снятые в чрезвычайных обстоятельствах военных лет и смонтированные так, как монтируются журналы кинонові стей, незамедлительно, из «неостывшего» материала, обладают чудодейственной способностью к долгожитию. Практически они работают постоянно. На их основе делают современные многометражные серии для кинотеатров и телевидения. По ним — средствами игрового кино — воссоздают события и характерные подробности военной поры. Под них стилизуют изображение сегодняшних фильмов о войне. Но главная их роль — служить критерием правды в киноискусстве, неизменным, неподверженным временно́й эрозии, неподвластным переменам идейных настроений и политической ситуации.

Именно это свойство старой военной хроники использовал английский режиссер Стюарт Купер в своем скромном черно-белом фильме «Операция «Оверлорд». Лента воспринимается репликой в споре вокруг известной американской суперпостановки «Самый длинный день», воспроизводящей в квазидокументальной форме (но с участием полудюжины «звезд»!) открытие второго фронта в Европе в июне 1944 года. В американском фильме на экране генералы, штабы, массы, но главным образом и прежде всего — техника. Кадр набит металлом, стреляют с воздуха, моря, суши и даже откуда-то из-под земли, словно не эпизод исторического прошлого воссоздают, а пугают возможным грядущим.

В «Операции «Оверлорд» тоже показана техника. Из хранящейся в архиве военного музея хроники почти полувековой давности взяты кадры, где бесчисленные орудия, самоходки, танки, штабеля бомб и тяжелых снарядов еще ждут своего часа. Эти изображения повторяются на экране неоднократно, они как бы стягивают к себе небольшие фабульные эпизоды из жизни паренька по имени Том. Связано все это стародавним приемом параллельного монтажа. С конвейера сходят танки — Том получает повестку явиться на мобилизационный пункт. Летчики испытывают новые истребители — Том участвует в маневрах. Рабочие грузят снаряды — Том провожает девушку. А как только человек и техника встречаются и для новобранца начинается настоящая война, его убивают.

Купер поставил своей целью сказать простую, всем известную и тем не менее главную правду о войне — там гибнут люди. Сама операция «Оверлорд» (высадка союзных войск в Нормандии) показана в фильме в коротких хроникальных вставках. Она завершилась успешно еще и потому, что в ее подготовке участвовал паренек из английской глубинки — Том. Но Том победы не увидел...

Тема творцов победы, до нее не доживших, скорбь по несостоявшимся судьбам, память о товарищах по борьбе с фашизмом в значительной мере определили лирическую интонацию большинства фильмов ретроспективы — героическую и реквиемную одновременно.

Крупномасштабным постановкам организаторы ретроспективного показа сознательно предпочли произведения, в которых рассказаны не истории сражений, а истории человеческих душ.

В некоторых случаях талантливые художники находят способ органично связать одно с другим.

«Летят журавли» и «Судьба человека» — сокровища советского искусства и одновременно выдающиеся художественные высказывания против войны на мировом экране. История нашего кино знает и другие замечательные произведения этой направленности. Однако, полагаю, выбор пал именно на фильмы Михаила Калатозова и Сергея Бондарчука прежде всего потому, что из всего их строя, атмосферы, эстетического состава вырастает образ войны о т е ч е с т в е н н о й.

Мальчик из фильма «Операция «Оверлорд» с самого начала знает, что его гонят на войну, чтобы убить: смазанное, снятое рапидом изображение подкошенного пулей на ходу, на бегу человека маячит перед его внутренним взором с самого начала. Борис Бороздин в «Журавлях» и Андрей Соколов в «Судьбе человека» идут на войну, чтобы в е р н у т ь с я: Родина в беде, ей надо помочь, надо защитить, освободить ее, а потом снова жить, любить, трудиться. И свою тяжкую, смертельно опасную солдатскую работу они выполняют не столько по мобилизации, сколько по личному чувству долга.

Советские кинематографисты, как и многие их коллеги за рубежом, конечно же, отдают себе отчет в противоестественности и жестокости войны, которая неизбежно перемалывает судьбы, рвет привычные связи, убивает людей физически, а случается, и уничтожает морально. Но та война, о которой говорят «Журавли» или «Судьба человека», — глубоко осознанная героями этих лент суровая необходимость: человек сражается и умирает, чтобы жил народ, которому он принадлежит.

Сопротивление насилию, протест против него во имя сохранения достоинства народа и своего личного — основной мотив действия персонажей многих фильмов ретроспективы. Героика борьбы обретает былинный размах в

югославской «Козаре» Велько Булайича, трагическую патетику — в болгарской картине «Как молоды мы были» Бинки Желязковой; в «Джулии» (США) Фреда Циннемана она принимает образ сияющей красоты, в фильме «Долой немцев!» (ФРГ) Дитриха Шуберта — черты детской игры в пиратов; в «Волнах Дуная» (Румыния) Ливиу Чулея она помогает человеку «выпрямиться», обрести себя, в «Риме — открытом городе» (Италия) Роберто Росселлини поднимается до высокой трагедии. И во всех названных сейчас кинопроизведениях (к ним надо добавить «Дни прошлого» испанца Марио Камюса и «Счастливого рождества, мистер Лоуренс!» японского режиссера Нагисы Ошимы), во множестве других, не вошедших в ретроспективу нынешнего Московского фестиваля, отпор фашизму, решительное «нет» войне открывают лучшее в человеке, выявляют духовные потенциалы, о которых он сам часто не подозревал

Но что же все-таки это такое — антифашистский, антивоенный фильм?

Это фильм, воскрешающий эпизоды Сопротивления разных народов, это фильм, воздающий честь борцам, фильм о трагических жертвах праведной борьбы. Это фильм о святой памяти.

Это также фильм, в котором с позиций отрицания говорится о последствиях фашизма и явлений, с ним связанных.

Разумеется, смысл произведения искусства в силу глубины художественного исследования реальности нельзя выявить однозначной формулой. Многие экранные творения, которые по теме, фабуле, героям могут быть отнесены к антифашистскому искусству, своим идейным составом нередко одновременно тяготеют и к иным социально-политическим, психологическим, нравственно-духовным и эстетическим рядам. Это можно объяснить емкостью мысли и плотностью художественной ткани произведений (таких в ретроспективе было немало), при которых возникают новые, надфабульные пласты содержания, образующие как бы второе идейное звучание. Так, «Гибель богов» — столько же фильм о главных вдохновителях нацизма, сколь и о распаде буржуазной цивилизации вообще. Так, «Мефистофель», выросший из конкретных судеб и реалий гитлеровской Германии, имеет куда более широкий горизонт. Многомерность, универсальность, многоплановость многих антифашистских и антивоенных фильмов определяются самой природой того социально-исторического явления, в отпоре которому, в разоблачении которого возникло и продолжает свое движение это направление кинотворчества.

Антифашистский фильм учит пониманию истории и современности.

Антифашистский фильм придает мужество.

Он безгранично верит в человека.

«Не люблю, когда заканчивается фильм...»

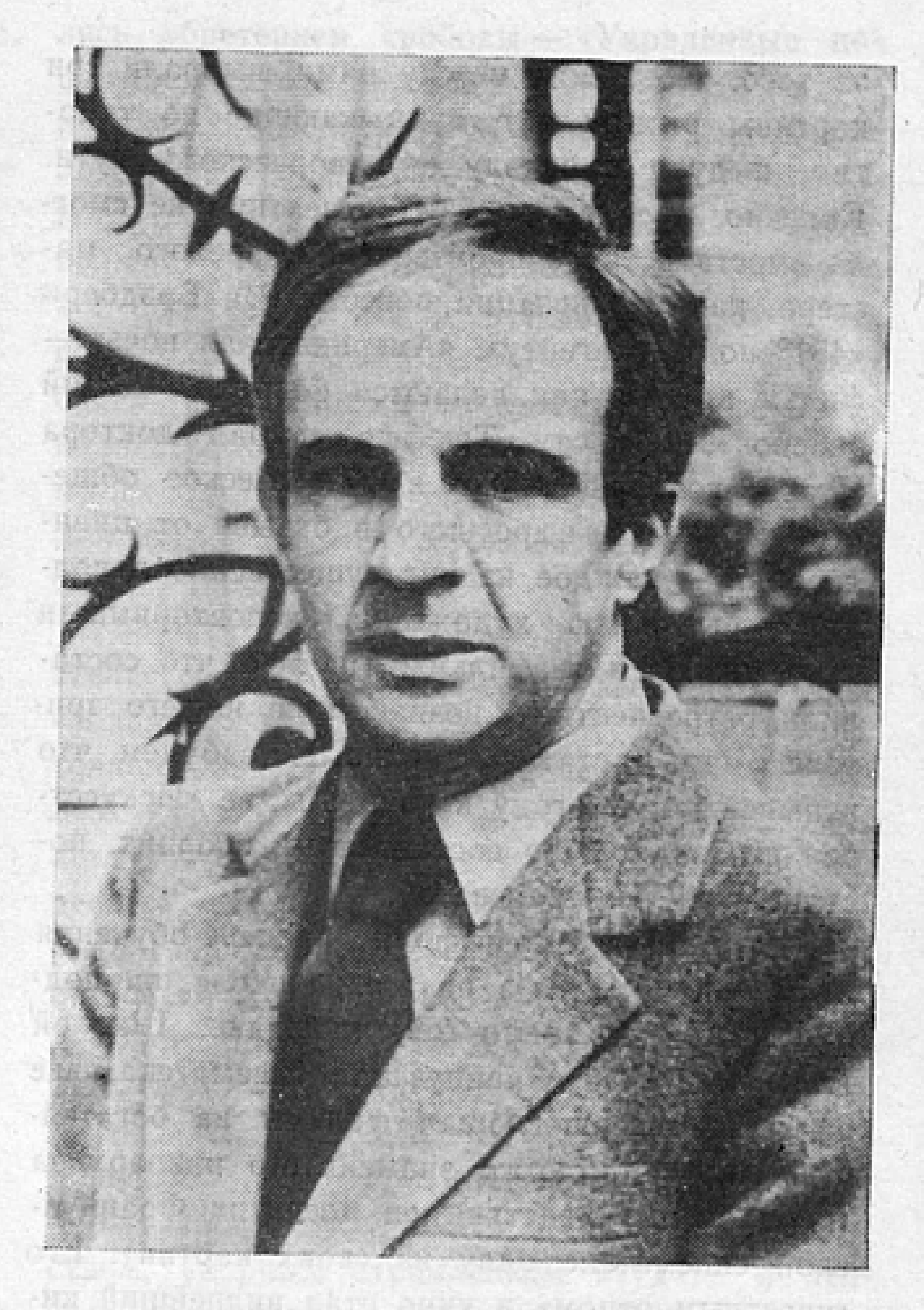
Марианна Шатерникова

Молодой Антуан Дуанель, герой фильма Франсуа Трюффо «Семейный очаг», признается соседу, что пишет по ночам роман. Названия у будущего шедевра еще нет. «А трубы у тебя там будут? — осведомляется сосед. — А барабаны?» И, получив отрицательный ответ, деловито советует: «Вот так и назови — «Без труб и барабанов!».

«Без труб и барабанов» — так можно было бы, пожалуй, определить творческое кредо и самого Франсуа Трюффо. Ему не были свойственны открытый пафос, резкость красок: голос его фильмов негромок. Тонкую материю своих картин — человеческие чувства — он исследует тонкими же средствами. Зоркий наблюдатель, умеющий понимать своих персонажей, сочувствовать им, радоваться и огорчаться за них, он всегда сохраняет при этом некую отстраненность взгляда, сдержанность в выражении чувств, а неизменно присущий ему юмор окрашен иронией и грустью.

●

Трюффо не стало в октябре 1984 года. Он умер от тяжелой болезни — опухоли мозга, — не дожив до пятидесяти трех лет. Остались двадцать три фильма, поставленные за двадцать семь лет. Во всех книгах по истории кино его имя стоит одним из первых в ряду представителей так называемой «новой волны» французского кинематографа конца 50-х годов. XIV Московский международный кинофестиваль отдал дань памяти таланту режиссера, показав восемь его картин на ретроспективных просмотрах. Каждая из них де-



Франсуа Трюффо

монстрировалась шесть раз, и на каждом сеансе зал кинотеатра «Зарядье» был полон. В конце иногда вспыхивали аплодисменты — те не слишком решительные, не очень слаженные аплодисменты, что хороши как раз не бурностью своей, а порывом искреннего и как бы немного застенчивого чувства. Может быть, Трюффо был бы доволен именно таким выражением зрительской благодарности — «без труб и барабанов»...

Жаль только, что сеансам — ради тех зрителей, кто встречался с Трюффо впервые, а их было немало — не были предпосланы вступительные комментарии специалистов, которые рассказали бы о режиссере и его месте в мировом киноискусстве.

Составители ретроспективы включили два первых фильма Трюффо и три последних, а

из того, что лежит между ними, выбрали три картины разных лет, примыкающие по тематике и духу к началу его творческого пути. Конечно, досадно, что ретроспектива не смогла вместить такие произведения зрелого мастера, как экранизация повести Рея Брэдбери «451° по Фаренгейту», «Американская ночь» — фильм про то, как делаются фильмы, «Дикий ребенок», где сам Трюффо сыграл доктора Итара, возвращающего в человеческое общество мальчика, выросшего в отрыве от цивилизации, — каждое из них существенно дополнило бы облик художника неповторимыми чертами. Но и те фильмы Трюффо, что составили ретроспективу, познакомили нашего зрителя с ним достаточно полно. Не забудем, что в нынешнем же году в издательстве «Искусство» вышел хорошо составленный сборник, посвященный его творчеству.

Как известно, Трюффо не прошел обучения азам кинематографа ни в киношколе, ни подмастерьем на съемочной площадке. Школой для него была Французская синематека, где он ненасытно поглощал фильмы из богатейшей коллекции этого знаменитого киноархива (недаром впоследствии он посвятит Французской синематеке одну из своих картин). Его «крестным отцом» в кино стал виднейший киновед, основатель ведущего в ту пору киножурнала «Кайе дю синема» Андре Базен, который, по словам Трюффо, заставил его писать. Двадцатилетний критик избрал своим лозунгом «Да здравствует дерзость!» и в соответствии с ним страстно — хоть и не всегда слишком внятно — обрушился на психологический реализм французского кино середины 50-х годов, противопоставляя ему кинематограф «поэтический» и «авторский», и, как вспоминал позже, «всегда был готов выступить в защиту Довженко и Брессона».

А затем во французском киноискусстве поднялась шумная «новая волна», принесшая на своем гребне десятки режиссерских дебютов, в числе которых и короткометражка Трюффо «Озорники» (1957). Когорта новичков была одержима любовью к киноискусству, стремлением расшевелить его, поколебать привычные каноны. Она привела на экран нового, молодого героя, превыше всего ставящего свободу, искренность чувства, непосредственность существования. Скудость средств, не позволявшая снимать в павильонах, обернулась принципом поэтики — подлинность улицы, загородного ландшафта, настоящего интерьера придала картинам дебютантов обаяние радости от мира, открываемого заново. Правда, мир этот был необширен, ограничен пределами личного, не слишком богатого опыта его авторов, как правило, выходцев из мелкобуржуазных кругов. «Новая волна» схлынула уже к началу 60-х годов, вписав в историю французского кино не так уж много имен. Имя Трюффо в ней осталось.

Хорошо, что ретроспектива дала нам редкую возможность увидеть дебют Трюффо, коротенькую ленту, целиком снятую на натуре, в южном городке Ниме. Стайка мальчишек преследует своей влюбленностью и ревностью взрослую девушку, а когда ее жених погибает в горах, озорство внезапно куда-то исчезает, и уже иными глазами провожают ребятишки странно отдалившуюся от них Бернадетту, непривычно облаченную в траур... Режиссура Трюффо здесь нащупывает собственную тропу еще робко, повествование слишком полагается на почти непрерывный закадровый текст, но будущий мастер уже угадывается во многом. Фрагментарность, свободное дыхание действия, не закованного в жесткие рамки фабулы; переплетение юмора и грусти; точность в передаче чувства — вспомним, как на мгновение припадает лицом один из мальчишек к седлу велосипеда, оставленного Бернадеттой на опушке леса; и, наконец, живой интерес и любовь Трюффо к миру детей, пронесенный им через всю жизнь, — эти черты художнического почерка Трюффо, различимые в фильме, впоследствии станут устойчивыми.

А следующий, полнометражный фильм — «Четыреста ударов», посвященный Андре Базену, возвестил о том, что короткий период ученичества закончен, хотя Трюффо навсегда останется благодарным учеником столь любимого им искусства кино и будет то и дело открыто его цитировать: в одном его фильме будет целиком воссоздан знаменитый люмьеровский «Политый поливальщик», в другом проход школьников по улице почти «дословно»

повторит эпизод из «Ноля за поведение» Жана Виго, в третьем, чтобы разыграть крошечную, совершенно не связанную с сюжетом сценку, вдруг появится Жак Тати в облике господина Юло.

«Четыреста ударов» — самый личный (хотя автобиографические мотивы всплывают и в других его картинах) и, может быть, все-таки самый лучший фильм Трюффо. По сюжету — это история злоключений подростка-неудачника, на которого обрушиваются все «четыреста ударов» судьбы. По глубинному смыслу — драма непонимания взрослыми ребенка, все живые порывы которого из-за этого непонимания и равнодушия превращаются в проступки, а то и в преступления и подлежат жестокой каре. Но за миром взрослых во всей его обыденности, складывающейся из мелких происшествий дома, на улице, в школьном классе, проступают и общие очертания буржуазного жизненного устройства — с его ложью, с фальшью его приличий, корыстной расчетливостью, с бесчеловечностью к слабому. После этого фильма легче понять, против чего бунтовала французская молодежь в памятном мае 1968 года.

В «Четырехстах ударах» перед зрителем впервые предстал четырнадцатилетний Жан-Пьер Лео в роли Антуана Дуанеля — экранного alter ego самого Трюффо в юности: угловатый, замкнутый подросток, на бесстрастном лице которого лишь изредка мелькает то лукавая ухмылка, то озорная гримаса. Содружество Трюффо и Лео продолжалось два десятилетия — в 1978 году уже тридцатичетырехлетний Лео, известный актер, снова сыграл Антуана в «Ускользающей любви».

Десять лет прошло с тех пор, как в финале «Четырехсот ударов» «неисправимый» Антуан, упрятанный родителями в детскую колонию, в неудержимом порыве к свободе совершает свой странный, нелепый побег лишь для того, чтобы очутиться на берегу никогда не виденного им моря и вдохнуть полной грудью соленый ветер. В «Украденных поцелуях» (1968) он повзрослел, но в судьбе его мало что изменилось. В начале фильма мы застаем его в армии, куда он пошел, спасаясь от безработицы, и где большую часть времени проводит на гауптвахте. «Четыреста ударов» заканчивались обретением свободы — «Украденные поцелуи» с такого обретения начинаются: Антуану удается убедить начальство, что он «психологически непригоден» к службе, и от нерадивого солдата, постоянно убегающего в самовольные отлучки, отделываются как бы даже и с облегчением. «Украденные поцелуи» и непосредственно их продолжающий «Семейный очаг» (1970) гораздо мягче, шутливее по интонации, чем «Четыреста ударов». Злоключения неудачника Антуана продолжаются и во взрослой жизни, но это уже не более чем забавные нелепости.

То он устраивается на работу в сыскное агентство и безнадежно проваливает каждое «задание»; то предлагает свои услуги в цветочной лавке, где занимается странным делом — красит гвоздики в красный цвет, пока не губит партию цветов собственноручно сваренным зельем; то случайно попадает в американскую промышленную фирму, где получает совсем уж дурацкое назначение — сидеть у демонстрационного бассейна и управлять моделями пароходиков. Но именно этой абсурдностью своего существования, неизменной неприспособленностью к «взрослому», деловому, буржуазному миру, своим пассивным бунтарством, упорным стремлением «чудака и лентяя» оставаться самим собой и мил режиссеру Антуан. Судьба вознаграждает его за то, что он не способен изменить самому себе, — она дарит ему и короткую, но прекрасную, как мечта, любовь взрослой, умудренной опытом женщины; и тепло семейного очага; и радость отцовства; и, наконец, счастье супружеской привязанности, прошедшей испытание охлаждением и изменой.

И в мозаичной, состоящей из переплетенных между собой микроновелл ленте «Карманные деньги» (1976), снова целиком посвященной детям, Трюффо так же, как его герой, остается верным себе. Нигде не впадая в сентиментальность, он передает нам свою любовь к миру детей. Стоицизм нищего парнишки из трущоб, который без слова жалобы переносит побои вечно пьяной матери и умеет по-своему радоваться жизни и быть верным в дружбе; глубина первого чувства, которое испытывает двенадцатилетний Патрик к матери товарища;

бунтарство маленькой Сильви, которая не предает любимую собачку — пусть это всего лишь старая, потрепанная игрушка — и отказывается от вожделенного похода в ресторан с родителями, не позволяющими взять игрушку с собой; гордость и чувство достоинства юной Мартины, которая не стесняется под смех и улюлюканье всего летнего лагеря открыто пойти на свидание со своим избранником; всепобеждающий оптимизм и интерес к миру крошечного Грегори, творящие чудеса — малыш остается цел и невредим после... падения с балкона девятого этажа, куда его завело любопытство, — все это вызывает у Трюффо неподдельное понимание и уважение.

И в одном из лучших своих фильмов — «Последнее метро» (1980) — режиссер отдает дань восхищения и уважения тем же прекрасным человеческим свойствам. Но на этот раз они проходят испытание на прочность уже гораздо более суровое и жестокое.

«Последнее метро» — единственный «политический» фильм Трюффо, всегда прокламировавшего свою непричастность к политике. Но когда во французском кино стали появляться — пусть не так уж и часто — фильмы о прошедшей войне, то призывавшие «понять» коллаборационистов, то принижавшие подвиг бойцов Сопротивления, то изображавшие события оккупации в духе дурацкого фарса, неожиданно для многих прозвучал, как всегда, негромко, но уверенно голос Трюффо — как возражение, как напоминание о правде.

Не побоимся высоких слов: символом непокоренной Франции предстает в картине гордая и бесстрашная женщина, знаменитая актриса Марион Штайнер (Катрин Денёв). Чувство собственного достоинства — вот доминанта образа этой удивительно сдержанной красавицы премьерши, руководительницы театра на Монмартре. Оккупанты не подозревают, что в подвале театра скрывается глава труппы, муж Марион, талантливый режиссер, которому грозит концлагерь из-за его «неарийского» происхождения. Если Лукаса Штайнера обнаружат, разразится катастрофа. Но к этой угрозе, как и вообще к присутствию нацистских захватчиков в Париже, маленькая труппа относится с великолепным, чисто галльским хладнокровным презрением. Среди тех, кто знает тайну, не находится предателей. Театр не меняет своего репертуара в угоду оккупантам, не пресмыкается перед всесильным в театральной среде фашистским прихлебателем-журналистом. А ведущий актер труппы Бернар, связанный с Сопротивлением, покидает к финалу театральные подмостки, чтобы заменить в рядах борцов схваченного фашистами товарища.

Трюффо не был бы Трюффо, если бы и в этой истории не вспыхивали блестки то теплого, то язвительного юмора, если бы в нее не был вплетен мотив — то грустный, то лукавый — любви Марион к Бернару, торжество которой сливается с радостью освобождения. Персонажи фильма — не герои на котурнах и не мученики. Их патриотизм, стойкость, верность, бесстрашие составляют саму их человеческую суть и проявляются в фильме без пафоса.

Две последние картины режиссера, поставленные, когда над ним уже нависла тень болезни, сделаны, пожалуй, целиком «на актрису» — в них проявляется своеобразное дарование открытой Трюффо новой «звезды» французского кино Фанни Ардан. «Соседка» (1981) — мучительная драма чувств, исследование сложного женского характера. Молодая художница Матильда, вновь встретив через много лет человека, которого когда-то страстно любила, не желает и не может идти ни на какие компромиссы. Снова вспыхнувшее чувство неподвластно разуму, не ищет «удобных» решений, хотя и муж Матильды, и жена Бернара — разумные, хорошие люди — проявляют в этой трудной ситуации максимум понимания и терпимости. Не в силах выносить пытку невозвратимости прошлого, Матильда, которой нужно или все или ничего, избирает последнее и уходит из жизни вместе с возлюбленным. Здесь, может быть, более, чем обычно, Трюффо отстранен от своих персонажей, он даже «прячется» за фигуру рассказчицы, свидетельницы событий, излагающей их с суховатой точностью. Зрителю предоставлено решать самому, что́ такое эта история всепоглощающей страсти — укор женскому безрассудству, эгоизму, жажде чувственного обладания или хвала бескомпромиссности и стойко-

сти чувства, не желающего идти ни на какие уступки прозе жизни...

Заключал ретроспективу детектив «Веселенькое воскресенье» (Трюффо не впервые отдает дань этому жанру), посвященный А. Хичкоку, снятый в черно-белой гамме, стилизованный под манеру американского мастера криминальных фильмов, где Фанни Ардан предоставлена возможность в роли энергичной секретарши, спасающей своего патрона (Жан-Луи Трентиньян) от обвинения в убийстве, блеснуть женским обаянием и юмором. Когда Трюффо снимал эту картину, в иное время ставшую бы для него «проходной», он уже перенес тяжелую операцию. Эта работа оказалась последней.

«Не люблю, когда что-нибудь кончается... Не люблю, когда заканчивается фильм», — сказал устами Антуана Дуанеля Трюффо в «Украденных поцелуях». Самая пронзительная сцена «Американской ночи» — расставание съемочной группы, когда закончены съемки и люди, сплоченные особой, лишь кинематографистам знакомой привязанностью, прощаются, быть может, навсегда. Но горькому чувству разлуки у Трюффо всегда противостоит и нечто иное. «В самой природе кинематографического зрелища заложено обещание наслаждения, некая возвышающая мысль, совершенно противоречащая течению жизни, иными словами, дороге, ведущей под уклон — упадку сил, старению и смерти», — это слова из автобиографической книги режиссера, вышедшей за девять лет до его кончины.

Этой возвышающей мысли, которой неизменно исполнены лучшие фильмы режиссера, суждено надолго продлить их жизнь.

Зарубежные участники фестиваля — о творчестве Григория Козинцева

Красимира Герчева,

киновед (Болгария)

Когда речь заходит о Григории Козинцеве, некоторые страницы его биографии рождают чувство удивления: до чего же изменчиво время!

Больше других удивляются, наверное, молодые. Шутка ли — в семнадцать лет вместе с коллегой, который лишь на три года тебя старше, выпустить манифест с изложением новаторских идей в области искусства. Манифест, встретивший поддержку. А спустя два года снять фильмы, которые хоть и оценивались по-разному, однако вызывали самый живой интерес.

Что же это за время было такое, когда ранняя молодость становилась временем зрелости? Что за духовная энергия и творческая страсть бурлили в молодых, ломая принятые стандарты?

Веских объяснений тому немало, и каждый может предложить свои. Революция снесла плотины, преграждавшие путь творческой энергии народа — это общий закон революционной эпохи, определивший бурное развитие и общества, и искусства. Но ведь всякий закон имеет свои частные, индивидуальные проявления, тем более впечатляющие, чем ярче личность, чья деятельность по-своему подтверждает общий закон!

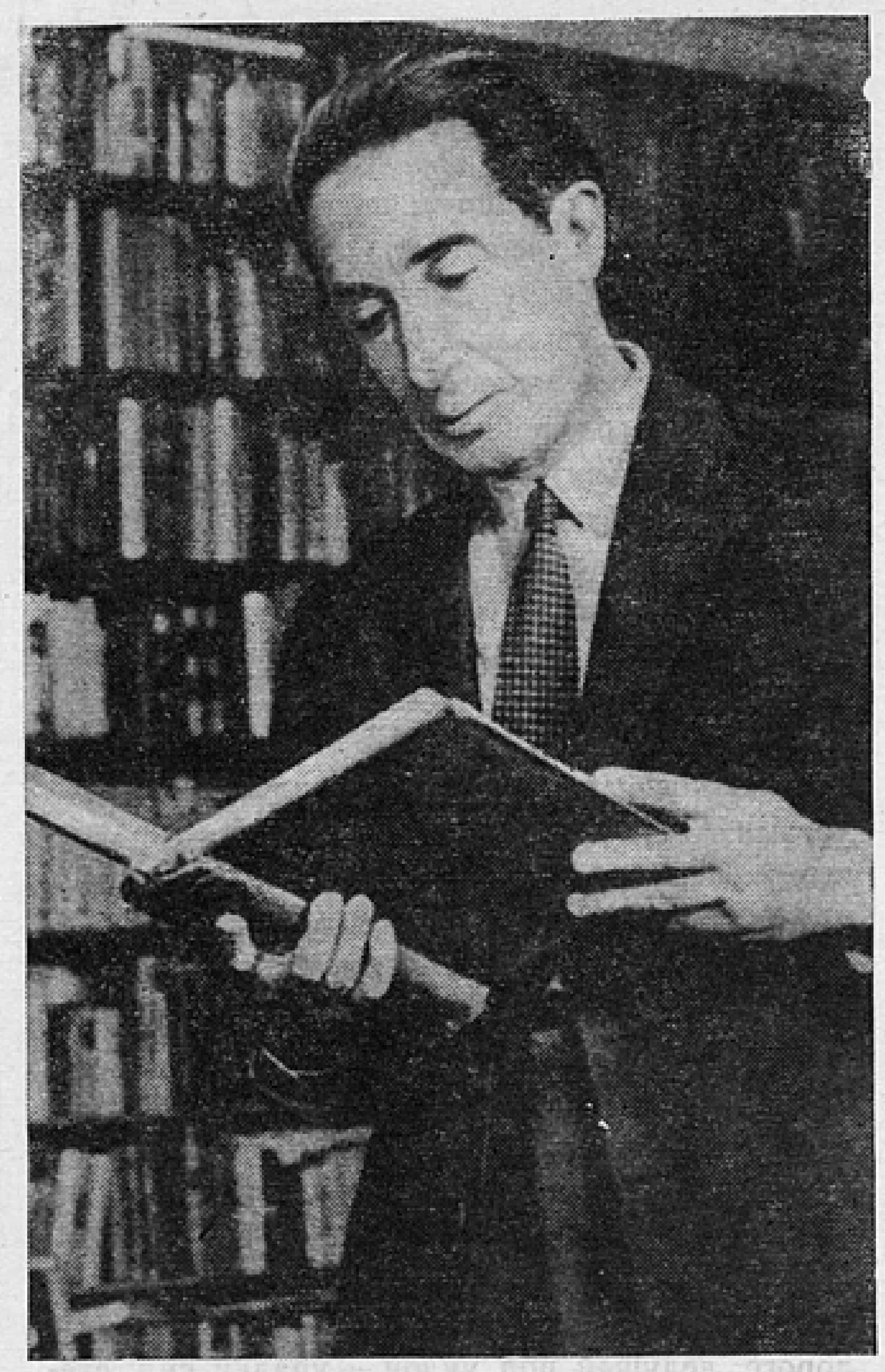
Козинцев, его творческая судьба — бесспорное тому доказательство.

Манифест «Эксцентризм-22» занял свое место на страницах истории киноискусства. И не как любопытный курьез, а как мировоззрение, как программная установка, которая долгие годы будет определять курс творческих исканий Григория Козинцева и Леонида Трауберга, целой плеяды советских кинематографистов эпохи становления кино как искусства. «Похождения Октябрины», «Мишки против Юденича», «Чертово колесо» были лишь началом. Истинный расцвет «фэксов» — это «Шинель», «С. В. Д.» и «Новый Вавилон». Потребовались годы, чтобы отделить семена от плевел, — ушла в прошлое громкая, задиристая фразеология, вызывающая дерзость «ниспровергателей»; но на дне «сита» времени осталось бесценное зерно — новое понимание кинематографа как искусства подлинно народного, которое способно ярко и убедительно выигрывать любые идейные поединки.

Те, кому приходится общаться со студентами киновузов, вероятно, замечали, с каким интересом они смотрят фильмы «фэксов». Их отношение к «Шинели», к «Новому Вавилону», как правило, свободно от влияния вкусовых пристрастий, и, что еще более важно, оно поверяется знанием современного кино, его последними достижениями. Подобное желание молодых людей соотносить все, что стало ныне историей десятой музы, с ее современными образцами вполне закономерно и объяснимо. И сколько же бывших кумиров лишилось своих пьедесталов по приговору этого бескомпромиссного суда! Сколько некогда превозносимых шедевров вызывало скептическое недоумение новых поколений!

Но только не фильмы Козинцева!

Чем большая дистанция отделяет от нас, сегодняшних, его картины, тем они становятся нам ближе. Чем больше проходит лет, тем более отчетливо видятся их достоинства. И даже их очевидные несовершенства заставляют задуматься о творческой энергии их создателей. Скажем, «Одна» или первая часть трилогии о Максиме, на мой взгляд, менее совершенная, чем последующие ее части, уступают «Дон Кихоту» и, конечно, «Гамлету». Но каждый из этих фильмов исполнен какой-то необузданной художнической страсти, в них горит жажда спора, в котором рождаются открытия. А открытия, в свою очередь, всегда удивляют нас своей простотой и логической неизбежностью.



Григорий Козинцев

Еще при выходе на экраны и «Дон Кихот», и «Гамлет», и «Король Лир» получили заслуженно высокую оценку, мировое признание. Но сегодня, пересматривая эти ленты, мы открываем новые грани постижения Козинцевым мира больших личностей и трагических потрясений, пережитых человечеством.

Каждое поколение зрителей обнаруживает в творчестве Козинцева незримую внутрен-

нию связь с тем временем, которому оно принадлежит. Первые кинематографисты социалистической Болгарии, в большинстве своем воспитанники ВГИКа, находились под большим влиянием революционного пафоса и реалистической убедительности трилогии о Максиме. И во многих фильмах, сделанных тогда в Болгарии (речь идет, разумеется, не о прямых аналогиях с творчеством Козинцева и Трауберга), мы можем обнаружить следы именно их стиля, их творческих идей. Скажем, поиски живописных экранных решений, характерных для наших первых операторов, напоминают об уроках Андрея Москвина, оператора фэксовской закалки.

В сложной, опосредованной зависимости друг от друга находятся наши лучшие ленты антифашистской тематики 60-х годов, и козинцевские «Дон Кихот» и «Гамлет». Мощно прозвучавшая у Козинцева в этих произведениях тема веры в человека прямо перекликалась с настроениями, сочувствующими процессу демократизации нашей общественной жизни, и все это подняло на гребень времени такие значительные фильмы болгарского кино, как «На маленьком острове», «Как молоды мы были», «Бедная улица», «Первый урок»... Специфически болгарские, то есть сочетавшие философскую углубленность с поэтической экспрессивностью, а порой и отличавшиеся мягким лиризмом, картины эти обращались к коренным проблемам эпохи, трагической и героической одновременно. Пусть это сопоставление не покажется умозрительным, но связь между явлениями искусства здесь устанавливается не по прямой линии; болгарские и советские фильмы обнаруживают взаимную близость благодаря самому породившему их духу времени.

«Дон Кихот» и «Гамлет» — примеры не только истинно кинематографического прочтения гениальных произведений мировой классики, но и документ времени — конца 50-х — начала 60-х. Первооткрытия 20-х годов, неукротимые поиски 30-х, великие испытания Отечественной войны, смелый отказ от нормативной эстетики периода «малокартинья» — все это нашло косвенное отражение в кинематографических интерпретациях Сервантеса и Шекспира. Козинцев достиг к этому времени такой творческой и человеческой зрелости, что ему потребовался простор нравственного и исторического опыта всего человечества, аккумулированного в классике.

...Вот уже двенадцать лет, как руки Козинцева не прикасаются к пленке, к перу и голос его не звучит с кафедры. В это не хочется верить. Ведь фильмы его не устарели, книги его не утратили своей глубины и ценности для современников, а в тишине студенческих аудиторий словно затаилось ожидание очередного возвращения Мастера со съемок... Конечно, факты неумолимы. Но вопреки логике фактов, когда речь заходит о Григории Михайловиче Козинцеве, невольно приходишь к мысли о том, что для большого искусства, для большого художника время — категория относительная.

Перевод В. Сушкова

Марсель Мартен,

критик, Генеральный секретарь ФИПРЕССИ (Франция)

Вне всяких сомнений, Григорию Козинцеву принадлежит одно из самых почетных мест в ряду новаторов и первооткрывателей искусства кино. Участвовавший вместе с Леонидом Траубергом в создании «Фабрики эксцентрического актера», или, как теперь принято говорить, ФЭКС, Козинцев — параллельно с поисками Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова — предпринял смелые эксперименты с целью познания специфических возможностей киноязыка.

Наиболее яркими из созданных «фэксами» картин стали «С.В.Д.», «Шинель» и «Новый Вавилон» — именно в этих работах их неповторимый оригинальный стиль получил предельно завершенное выражение. Последний из трех названных сейчас фильмов мне осо-

бенно дорог — поскольку в 20-е годы это был единственный в мире фильм о Парижской Коммуне. Обладавшая могучей поэтической силой, поражавшая полемической остротой художественных решений, картина как бы заново открывала нам бессмертные страницы национальной истории, которые вплоть до 70-х годов являлись табу для французского кинематографа. Позднее, когда мы увидели озвученную версию фильма, динамизм и выразительность пластических образов «Нового Вавилона» были усилены гениальной музыкой Дмитрия Шостаковича, и картина, обретая новое рождение, была с триумфом встречена в нашей стране.

Удивительно, что стиль «фэксов», сложившийся при непосредственном участии Козинцева, не утратил своей силы в драматический для многих гениев немого кино период, когда кинематограф осваивал звук. Сама концепция киноискусства претерпела в то время существенные изменения, и далеко не каждому кинематографисту дано было понять и осмыслить эти перемены. Что же касается Козинцева и Трауберга, создавших трилогию о Максиме, то им это удалось блестяще — их фильм стал органичным произведением новой кинематографической эпохи.

В послевоенный период Григорий Козинцев стал, как известно, работать один, и прошло немало времени, прежде чем мы открыли для себя нового Козинцева — блистательного интерпретатора шедевров мировой литературы: «Дон Кихота», «Гамлета», «Короля Лира». На мой взгляд, главным отличительным свойством этих экранизаций является поразительная свобода кинематографического переложения классики. Классика у этого режиссера, сохраняя глубину веками накопленных философских трактовок, получая прочтение современное, козинцевское, обретала еще и возможность говорить новым, истинно кинематографическим языком, каким ранее ей не удавалось разговаривать с читателем и зрителем. Козинцевскому «Гамлету» аплодировали самые взыскательные судьи — англичане, ими же «Король Лир» был назван лучшей из экранизаций Шекспира.

И все же думаю, что за пределами Советского Союза Козинцева знают еще недостаточно, отсюда и известная недооценка того, что он сделал на протяжении своей необычайно активной творческой биографии. За границей о Козинцеве, к сожалению, известно меньше, чем о его великих соотечественниках и коллегах по цеху кинематографистов-пионерах — Вертове, Эйзенштейне, Пудовкине, Довженко. А ведь его вклад в мировую кинематографию, я глубоко в этом убежден, является не менее значительным. Еще ждут своего читателя во многих странах и великолепные теоретические исследования Козинцева, его искусствоведческие эссе.

Все это неоспоримо подтверждает, что Григорий Козинцев — художник не прошлого, но будущего, хотя уже сегодня он по праву может быть назван одним из кинематографистов подлинно великих.

Перевод А. Брагинского

Йожеф Вереш,

киновед (Венгрия)

Когда я узнал, что в программу XIV Московского кинофестиваля включена ретроспектива фильмов Григория Козинцева, во мне ожили воспоминания.

Как известно, в хортистские времена у нас не демонстрировались советские фильмы, мы увидели их лишь после освобождения Венгрии от фашистских захватчиков. Когда на экраны наших кинотеатров пришли наконец «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Депутат Балтики» и многие другие советские ленты, их влияние укрепило идейный фундамент нашей кинокультуры, наполнявшейся тогда социалистическим содержанием.

Особенно нам близки были работы Козинцева и Трауберга. Нас восхищала их идейная страстность, богатство тем и жанров, высокая культура средств кинематографической вырази-

тельности, неустанное стремление молодых режиссеров к эксперименту. Автор этих строк, который отдал немало сил изучению проблемы сосуществования двух муз — кино и литературы — встретил появление фильмов Козинцева с особой радостью: его экранизации Гоголя, Сервантеса, Шекспира давали богатейший материал для киноведческих исследований.

Именно поэтому, когда я узнал о приезде Козинцева в Венгрию весной 1972 года, меня охватила несказанная радость. Я тогда работал в Дебрецене, в Университете Лайоша Кошута и с помощью друзей из Союза кинематографистов без особого труда добился приглашения знаменитого гостя к нам в город.

Мы составили программу пребывания Козинцева таким образом, чтобы дружеские встречи, осмотр города не помешали мероприятиям делового характера. На просмотр и обсуждение «Нового Вавилона» пришли в большинстве своем не профессионалы, а просто любители кино. Вслушиваясь в каждое слово Григория Козинцева, который рассказывал о своем пути в кино, о своих художнических пристрастиях, я чувствовал, что у меня на глазах словно оживают страницы истории киноискусства. Всех, и меня в том числе, поразило, как высокая интеллигентность и достойная зависти эрудиция сочетаются в его натуре с простотой, демократичностью в общении. Я провел с Козинцевым интервью, которое было опубликовано в журнале «Фильмвилаг». И сейчас, когда я вспоминаю нашу беседу, на экране моей памяти появляется мило улыбающийся, мудрый и внимательный, вежливый и любопытный, изящный Козинцев. С ним я тогда встретился впервые, но несмотря на это, меня не покидало чувство, что знаю Григория Михайловича не один десяток лет. Он, всемирно известный мастер, разговаривал со мной, как с ровней, как бы вознаграждая за мое к нему безмерное уважение.

Вот несколько его тогдашних высказываний:

«В «Фабрике эксцентрического актера» мы ошеломляли публику выдумками одна абсурднее другой. «Да здравствует цирк!», «Смерть театру!» — так звучали наши лозунги. От них был лишь шаг до кино. В дипломе, естественно, нужды не было, и я получил возможность работать сразу. Сегодня 30—35-летний режиссер все еще считается молодым, мне же не было и двадцати, когда я смог возглавить кинематографическую гвардию...

...Вначале мы дали жизнь герою-массе. Но нужно было пойти дальше. Требования изменились: мы уже сосредоточивали внимание не на человеческой массе, а — это не игра слов — на «человеке из массы»...

От меня часто требуют, чтобы я снимал фильмы о современности. Но когда я экранизирую Сервантеса, Шекспира, я тоже поднимаю актуальные проблемы современности. Необходимость выстоять в неустанной борьбе против сил, унижающих человека, — что может быть актуальней?

...Оригинальность изобразительного языка и философская глубина — нынешний режиссер должен связать воедино два этих начала. О развитии искусства мы можем говорить только тогда, когда художник считает публику взрослой и со всей откровенностью делится с ней своими откровениями, идеями, гипотезами. К сожалению, в наши дни кинопродукция все чаще предназначается для повседневного потребления. Но фильм, который пригоден лишь для того, чтобы зритель убивал время, несомненно, убивает и само искусство. Мы должны препятствовать распространению коммерческого духа...»

Последние слова звучат как завещание.

После возвращения в Ленинград Козинцев написал мне письмо, ставшее теперь бесценной реликвией. В нем Григорий Михайлович рассказывал о том, как он живет, и попросил, чтобы я сообщил ему или его жене о своем возможном приезде в Ленинград. Этой возможностью — горько это осознавать — я уже был не властен воспользоваться: Козинцев умер в мае 1973-го...

Но все же думаю, что наш контакт не прервался. Когда я смотрю «Шинель», «Гамлета», «Короля Лира», а это случается часто (и в последний раз — на Московском кинофестивале), у меня рождается стойкое ощущение, что я встречаюсь с живым Козинцевым.

Перевод А. Трошина



«Иди и смотри»

(СССР)

Нелегко смотреть этот фильм. Порой невольно хочется отвести, закрыть глаза — такие тяжкие разворачиваются перед тобой картины. Но сила искусства не позволяет это сделать, она властно, как магнит, притягивает к экрану, включает в действие, потрясая. Фильм нельзя смотреть сторонним взором, когда достаточно «ума холодных наблюдений». Пронизанная авторской болью картина и от зрителя требует полной отдачи. Она сделана без боязни потревожить душевный комфорт, более того, в известной мере это входило в замысел создателей. Так же в свое время установка на потрясение была осознана Ларисой Шепитько как одна из авторских задач в работе над «Восхождением». Трагические события послужили материалом фильма. Слишком серьезны, глубоки для авторов связанные с этими событиями проблемы, чтобы говорить вполголоса, — набатным колоколом отзывается экран. Отсюда и императивность названия — «Иди и смотри», и открыто, бескомпромиссно заявленная позиция художников, настаивающих на острой обнаженности самой жестокой правды.

Вспомним, что и в «Хатынской повести» Алеся Адамовича, из которой вырос поставленный Элемом Климовым фильм, и в его же книге «Каратели», чей отсвет несомненен в картине, жестокая правда реальности, выраженная с мастерством психолога, с темпераментом яркого публициста, тоже открывалась не спонтанно, не исподволь, чаще действовала как ожог. Фильм тем более обжигает своим трагедийным дыханием, два полюса человеческой души, ее «рай» и «ад», высвечивает мощным прожектором, подает намеренно резко, сгущая содержание образа до той степени концентрации правды, когда впору говорить о новом градусе реализма.

Волею обстоятельств картина Элема Климова как бы дважды рождалась: сложившейся в воображении режиссера, готовой к съемкам картине пришлось несколько лет ждать осуществления. Годы эти, обрушившие на Климова огромную личную трагедию — гибель в автокатастрофе жены, Ларисы Шепитько, — обострившие его восприятие мира, его слух художника, внесли свою коррекцию в замысел, подвигли на поиски новой кинематографической структуры, новой поэтики. Многое сошлось здесь: душевное состояние после пережитой потери, опыт последовавшей затем работы над лентами «Лариса» и «Прощание» и, конечно же, реальное движение самого времени, как никогда взыскующего ныне к самосознанию человека. Сошлось, чтобы трансформироваться, по признанию самого Климова, в новый фильм, выражающий его сегодняшнее чувствование, его тревогу и надежду. В неразрывной цепи замкнулись переживания собственные, интимные и размышления о будущем человечества, о судьбе «мировой души», что отзываются в творчестве каждого подлинного художника. Здесь, наверное, и надо искать ключ к своеобразию фильма, к особой его стилистике, вызывающей отношение неоднозначное. Надо ли оговариваться, что я принадлежу к тем, кто приемлет характер, систему выразительных средств, избранных постановщиком? Попытаюсь объяснить — почему.

●

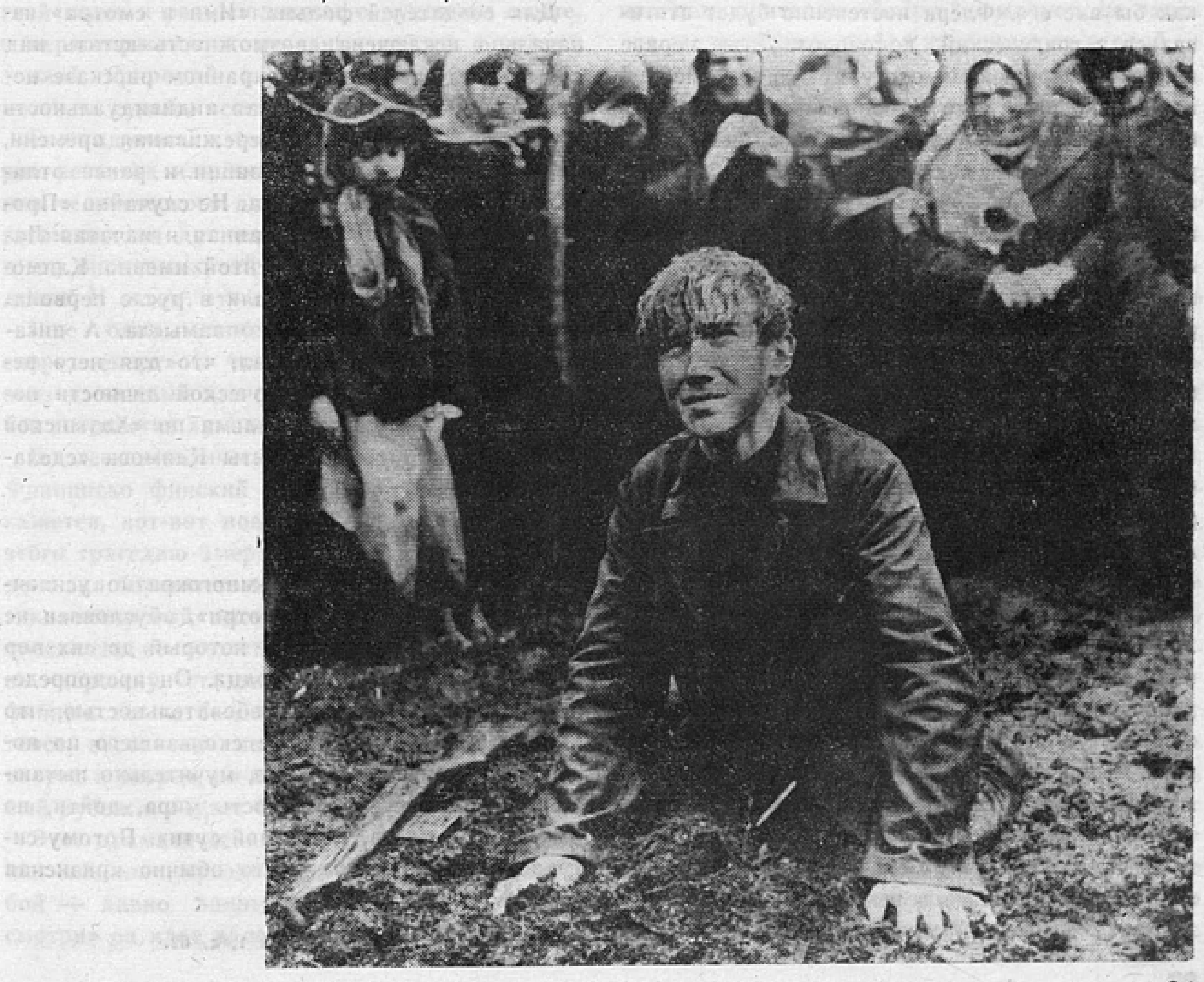
Ощущение, что хриплый, срывающийся немолодой голос, отчаянно ругающий укрывшихся в ивняке мальчишек, услышан тобой еще до того, как в первом же кадре фильма появится заросшее щетиной лицо мужика в неказистой кепке, — может, и не аберрация даже. На этой высокой ноте режиссер начинает свою картину, и проклятия, адресованные ребятам, ищущим оружие в оставленных окопах, есть одновременно — это понимаешь по прошествии фильма — и предостережение Автора, предупреждение из прошлого настоящему. Ему известно, чем могут обернуться подобные недетские

игры, чем чревато порожденное войной взрослое детство...

Исступленно будет рыть и рыть осыпающийся песок один из подростков, пока не обнаружит в глубине окопа и не вытащит с огромным трудом не поддающуюся его усилиям винтовку. Шестнадцатилетний Флёра счастлив: теперь у него есть оружие, теперь он может идти в партизанский отряд. Но романтическая мечта, юношеская порывистость столкнутся в следующей затем сцене с драматическими переживаниями матери, знающей, какую беду может навлечь на их семью, на всю деревню выкопанная из земли винтовка. И этот контраст послужит как бы камертоном к общему настрою произведения. Противоестественность, чудовищная противоестественность войны — чувство это насквозь пронизывает картину, включая эпизоды, где реальность войны сама разоблачает себя, и те кадры, пластика, содержание которых утверждают красоту жизни, ее добрые начала. Война и мир будут тесно соприкасаться в фильме, то сближаясь, то вступая в конфликт. Представать перед зрителем в неожиданных, непривычных образах. Претворяться в поступки, характер героя фильма, юного партизана Флёры, чьими глазами дано нам увидеть события нескольких дней сорок третьего года.

Намеренная концентрация действия в локальных временных рамках часто контрастно выявляет масштабы авторского замысла, его устрем-

«Иди и смотри».
Флёра — А. Кравченко



ленность к обобщениям самого широкого толка. Так и в фильме «Иди и смотри» всего несколько дней, проведенных героем в адском пекле войны, освещенных пламенем на его глазах сожженной вместе с людьми деревни, заставляют нас искать и находить нити той «всесвязующей мысли» (Достоевский), которая позволила создателям ленты показать не отдельный «кусок жизни», а картину значения всеобъемлющего.

Мирная, растерянная улыбка — таким входит Флёра в партизанский лагерь. Истово, подеревенски здоровается он с каждым, кто ему повстречается. На все вокруг смотрит восторженным взором. Флёра не утрачивает мальчишеской непосредственности, остается наивным, немного нескладным пареньком, не обретая прежде времени черты, какие проявит в нем предстоящее хождение по мукам. Смерть еще как бы вне его. Флёра постепенно будет втягиваться в трагический водоворот. Даже первое воинское крещение отступит перед первой влюбленностью. Хотя страшная реальность войны не где-то там, за горизонтом, она здесь, рядом: сотрясают лес взрывы бомб, обволакивает густой черный дым, в котором еще белее кажется летящая из раненых деревьев щепа, все ближе и ближе надвигается на героев и, кажется, вот-вот настигнет автоматными очередями цепь фашистских парашютистов... Но стихает канонада, рассеивается дым, и Флёра вместе с Глашей радуется жизни, ощущает ее всем существом. Режиссер и оператор находят выразительный экранный эквивалент их состоянию: в щедром аккомпанементе природы, дарующей яркие лучи солнца, серебряные струи дождя, в раскованном, темпераментном танце Глаши...

Камера Алексея Родионова не чурается здесь живописной броскости, в создаваемом образе есть, быть может, даже некоторая нарочитость, красивость. Однако разве не предусмотрены они общим художественным сложением произведения, режиссерским расчетом на то, чтобы в сознании зрителя эта симфония жизни отозвалась тогда, когда на героя обрушится шквал смертельных испытаний? Ведь так, собственно, и выстроен фильм: все в нем взаимосвязано, резонирует в нужный момент, то усиливая эмоциональный удар, то направляя в определенное русло ход мысли.

Замыкается цепь внутренних сопоставлений, ассоциаций, но высекаемые эмоции дают толчок размышлениям и за пределами фильма. Образное время ленты значительно расширяет пространство трагедии, перебрасывая чувство и мысль из вчера в сегодня, в завтра.

Не являет ли эта особенность фильма, чье содержание принадлежит не только прошлому, но настоящему и будущему, качество, свойственное наиболее примечательным лентам о войне середины 70-х — начала 80-х годов, о каком писала критик Е. Стишова, говоря о «новом чувстве исторической дистанции», потребовавшей субъективирования эпоса, иных «диалогических отношений с историческим материалом, с историческими героями, с историческим временем»? [1]

Для создателей фильма «Иди и смотри» изначально исключена возможность встать над событиями, выразить в экранном рассказе некую надличную волю. Яркая индивидуальность художника, особенность переживания времени, активность социальной позиции и ранее отличали произведения Климова. Не случайно «Прощание» — картина, задуманная и начатая Ларисой Шепитько, стала лентой именно Климова, хотя ее создатели и шли в русле первоначального художественного замысла. А писатель Адамович подчеркивал, что для него решающим фактором в творческой личности постановщика будущего фильма по «Хатынской повести» стало то, что ленты Климова «сделаны яростно».

●

Этот яростный напор, многократно усиленный в картине «Иди и смотри», обусловлен не только самим материалом, который до сих пор пеплом стучит в наши сердца. Он предопределен той нравственной требовательностью, что направляет художника, не скользящего по поверхности жизни, а трудно, мучительно пытающегося постигнуть сложность мира, дойти, по выражению поэта, «до самой сути». Потому ситуация его фильмов — это обычно кризисная

---

[1] «Искусство кино», 1982, № 1, с. 62.

для истории, для личности ситуация, и победу в ней может дать лишь сила духа, оказывающаяся выше любых обстоятельств, даже таких, как насилие, как смерть.

Стремление к сохранению духовного начала, живущего в нашем народе, едва ли не главный мотив в творчестве Элема Климова. Реализуется он в различных жанровых и стилевых формах, вплоть до решения «Агонии», чьи гротесковые изгибы тем не менее не мешают ощутить ту же, в сущности, мысль, только утверждаемую как бы доказательством от противного. Раскрывается она и в «Ларисе» — в исполненном глубочайшей скорби, но удивительно мужественном, аскетически строгом рассказе о духовном накале человеческой жизни. И эпический строй драмы «Прощание», в котором воплотились ведущие идеи повести Валентина Распутина, с огромной художественной энергией зовет к размышлениям о духовном опыте, о нерасторжимости духовных связей с родной землей, природой, о нравственной ответственности за судьбы всего живого.

Если вдуматься, то и в картине «Иди и смотри» речь так или иначе о глубинном содержании человеческого духа — о его высотах, подвигающих на душевный подвиг, на героизм, и о его низменных тайнах, ведущих к бездне падения. И о том, что есть нравственный долг.

Еще один климовский фильм — «Спорт, спорт, спорт» — тоже подсказывает памяти эпизод, важный для понимания опорных моментов творчества художника.

В легкоатлетическом соревновании в Сан-Франциско финский бегун Хуберт Пярнакиви, кажется, вот-вот повторит показанную нам до этого трагедию американца Боба Сота, на пределе сил боровшегося за последние метры десятикилометровой дистанции, однако так и не сумевшего ее одолеть и замертво рухнувшего на дорожку стадиона. Пярнакиви вблизи от финиша также бежит почти на месте. Но, шатаясь, заставляя непокорные ноги двигаться вперед и вперед, он все-таки пересекает финишный рубеж и падает без сознания.

Этот драматический сюжет — сверхнапряжения сил, воли, преодоления себя, победы над собой — давно занимает Климова. В «Иди и смотри» он идет дальше по этому пути и показывает то, какой трагической ценой дается победа человеческого в человеке. Поседевшие виски, преждевременные морщины Флёры лишь внешние меты заплаченного за эту победу. Э. Климову важнее обнажить рубцы внутренние, оставленные не на теле — в душе. Что больше потрясает — лицо, искаженное гримасой боли, или изнутри мучающийся этой болью человек, страдающий от глубокой душевной раны?

...По поросшей травой дороге вместе с Глашей войдет в свою деревню Флёра. Неяркое закатное солнце будет смотреться в окошки неказистых изб, скользить по плетню, заглядывать на крыльцо. Странная тишина, пустота окрест остро кольнут недобрым тревожным чувством, когда взгляд вдруг споткнется о белеющую посреди дороги подушку. Это первый знак беды у порога родного дома скорее сигнал нам, зрителям, Флёру он минует, не заденет его внимания. Флёра зацепится за второй — кучкой лежащие на полу хаты детские игрушки камера покажет дважды: сначала задержится на них будто ненароком, оглядывая жилище, затем выделит на общем плане — смысловой, предупреждающей деталью. Глаша поймет это предупреждение: завоет тоненьким голоском. Поймет, кажется, и Флёра — с криком бросится во двор к колодцу, пытаясь в его глубине увидеть то, от чего заранее отталкивается, чему активно сопротивляется душа. И фильм, отвечая этому состоянию героя, не спешит окончательно сказать правду, он как бы делает паузу. Но какая это пауза!

Дорога на остров, куда, думает Флёра, ушла с маленькими сестренками мать, лежит через зады деревни. Завернет за угол тропка, и буквально на миг, лишь Глашиному взору (Флёра этого не увидит) откроется жуткое: невдалеке, у стены амбара, возвышается гора трупов... А Флёра спешит, увлекает за собой Глашу в трясину болота, в ее мутную зеленоватую жижу. Захлебываясь грязью, в болотной топи, выбиваясь из сил, пробираются они к зыбкой, заветной земле, и этот путь будет сопровождать доводящий напряжение до экстаза необычный звуковой ряд: то приглушенные людские стоны, то крики птиц, зверей, с врезками обрывочных фраз из штраусовского вальса...

Лихорадочный озноб эпизода достигает своего апогея в истерическом крике Глаши: «Они там! Не здесь! Они убиты!», в срывающемся, переходящем в рыдание голосе почти обезумевшего Флёры: «Они тут! Тут!» Стискивает Флёра голову, раскалывающуюся от непереносимого гула в ушах, а камера в это время приближает поляну, на которой сгрудились люди, с состраданием глядящие на паренька. Расступается толпа, пропуская сквозь себя Флёру, — «Флёрочка, сынок! Забили твоих!», и он видит на траве обгорелого, полуживого человека. Невозможно распознать в нем того самого мужика, что отчаянно предостерегал тогда мальчишек. Подскажут это только его страшные, с трудом разбираемые слова: «Усех да адного человечка... Мяне бензином... Гару... Бягу... Даганяю их... Прашу... Малю... Дабейце мяне... Смяюцца... Смяюцца... Гаварыл я табе, не капайце...» Отступает Флёра, зарывается головой в болотный мох — от жестокой беды, от безысходного чувства вины...

Знаю: иных шокирует исступленный нерв этих сцен. Но, приемля или отвергая ту или иную поэтику, надо прежде всего понять автора, понять «законы, им самим над собой признанные» (Пушкин), их природу, истоки.

«Поразительно образная литература должна быть снята как бы документальной камерой, — говорил о будущем фильме Элем Климов. — Люди и обстоятельства должны выглядеть, как в хроникальных кадрах» [2]. И добавлял: «...память бывает разного рода. Одна память, так сказать, мемориальная. И это справедливо. Должна быть и такая память. Другая память — живая... Но существует и такая память о минувшей войне, которая во всех последующих поколениях незримо изменила состав крови, сознание и даже подсознание. И разбудить эту подсознательную память необходимо — чтобы невозможен был рецидив. Нам хотелось бы понять механизм его «бужения», овладеть им и воспользоваться в своей работе» [3].

Разбудить подсознательную память образами, отлитыми в бронзе монумента, Климов полагал невозможным. «Слишком страшное», «слишком жестокое», что еще Довженко призывал безбоязненно переносить на экран, надо было наполнить живой плотью реальности. И передать с неостывшей страстью художника, с глубоким пониманием, что такое война. Ибо, как писал Г. Козинцев, «только сила отклика, глубина чувства наполняют жизнью образ. Яблоки в фильме Довженко не сняты, а выращены всей его жизнью, начиная «со святого босоногого детства» (его слова). Искусство отражает жизнь. Разумеется. Каким же способом происходит это отражение? Только одним: силой отклика, страданием, состраданием» [4].

Правдивое, честное отношение к событиям войны, желание ничего не исказить заставили идти на сближение с документом: документальная манера позволяла добиться наибольшего эффекта в достоверном изображении того, как это было. Сила отклика, сила сострадания, стремление к максимальному воздействию экрана высвободили особую художническую энергию, породили предельную внутреннюю экспрессию и высочайшее напряжение едва ли не в каждом кадре.

Только добивался этого режиссер не с целью поразить ужасами войны, испугать ее чудовищными картинами, а чтобы открыть в этих ужасных обстоятельствах глубины человека, приблизиться, подчеркивал Э. Климов, «к понятию того, что есть человек».

Именно в таком качестве наиболее плодотворно заявляют о себе в лучших произведениях литературы, кинематографа военной темы искания современного искусства, направленные на то, чтобы понять: а каковы же возможности, пределы человеческие, понять «феномен человека». И если вспомнить о наиболее сильных экранных впечатлениях последнего времени, сопрягающихся с этой тенденцией, то в числе первых мне хочется назвать оставившую глубокий след в душе картину Светланы Алексиевич и Виктора Дашука «У войны не женское лицо». В области документалистики В. Дашук добивается результата, сходного тому, что рождает климовская лента: непривычная откровенность авторской манеры, близкая, на мой взгляд, стилевой до-

[2] «Искусство кино», 1984, № 6, с. 52.
[3] Там же, с. 56.

[4] Козинцев Г. Собр. соч., т. 4. Л., 1984, с. 88.

минанте картины «Иди и смотри», проникает в глубину, высвечивает в человеке самое важное, самое существенное.

●

Этого выражения сущностного фильм «Иди и смотри» достигает не только в свои пиковые моменты, не только когда те или иные сцены предстают в кульминационных вспышках авторского чувства, но и в других отрезках действия — в картине фактически нет проходных сцен, необязательных эпизодов. Хроникальным репортажем воспринимаются кадры, рисующие партизанский лагерь: танкетка, въезжающая в лес... часовые на вышке... походный госпиталь в шалаше, белые гирлянды стираных бинтов... смена дозорных... отряд в строю перед уходом в бой, речь командира... Лаконичные зарисовки, будто схваченные объективом документалиста. Но главное в них не документально точно зафиксированные подробности быта, а то духовное содержание кадра, которое в первую очередь зависит от степени авторского присутствия в фильме, опять-таки — от силы сострадания. Кажущаяся неуправляемость потока экранной жизни обретает и художественную стройность, и легко прочитываемый смысл, когда чувствуешь отношение художника к воссоздаваемой им действительности. В сценах партизанского лагеря, в этой мозаике его повседневного бытия, где тяжкий труд войны не в силах при любых обстоятельствах истребить живущего в народе юмора, закономерно берет начало тема народного сопротивления, тема ответственности каждого за судьбы Родины, столь значимая в идейном строе произведения. И коллективный портрет партизан, последний снимок перед боем, на который накладывается мощное звучание песни «Идет война народная, священная война!», и лицо партизанского командира Косача, запечатленное в

«Иди и смотри»



минуту суровой думы, и из глубины души идущий возглас Флёры: «Я воевать сюда пришел!» — все это раскрывает дух народа, решительно поднявшегося на защиту своей земли.

Мы и дальше ощутим эту волю, это бесстрашие, когда на бескрайнем, кажется, поле будет бежать и бежать к темнеющему вдалеке лесу под несмолкаемыми пулеметными очередями, увертываясь от пуль, ведомый чувством долга немолодой партизан. Когда, оставшись один после гибели всех трех старших товарищей, Флёра под трассирующими пулями будет упорно продолжать путь, изо всех сил удерживая в руках веревку, связывающую его с ошалевшей от огненных всполохов коровой,— ведь там, на острове, ж д у т голодные женщины и дети!

Фильм, обнажающий суровое, жестокое, тяжкое, показывает в своем герое человека г у м а н н о г о. Это, может быть, один из самых важных для авторов, самых насущных моментов. Перебрасывая мост из прошлого в настоящее, они думают о том, к а к и м выйдет из кризисной ситуации двадцатого века, оказавшегося под угрозой термоядерной войны, наш современник. Каким должен быть человек, чтобы преодолеть «стартовый» выстрел» (выражение А. Адамовича) третьей мировой войны.

И наоборот, из сегодняшнего дня вглядываясь во вчерашний, создатели фильма пытаются до конца осознать: кто же были те, что вершили чудовищные злодеяния во время второй мировой войны, истребляя народы, стирая с лица земли деревни и города? И уничтожали в 60-х вьетнамскую деревню Сонгми, в 70-х стали виновниками трагедии Кампучии... Кто сейчас, в 80-е, развязывает кровавые события в ЮАР, зверствует на территории Никарагуа...

Движется время, меняются поколения, а вопрос этот не перестает биться в сознании. Фашизм, у которого есть предки, есть и потомки, нуждается до сих пор не только в аналитическом исследовании историка, но и в художнике, способном опуститься в пучины извращенного, гибельного духа.

На протяжении всей картины сталкиваются бесчеловечие и гуманизм, фашизм и Человек. Не как наблюдатель участвует в этом конфликте Автор: мы словно слышим его страстный голос — так проживаются им и так сопереживаются нами разные этапы этого столкновения, воплощенные в режиссерской партитуре фильма.

Режиссура Э. Климова в этом фильме — поразительное явление творческого духа. Одна из ее вершин — огромного эмоционального накала сцена карательной акции фашистов.

Как удалось режиссеру направить и связать воедино не просто в огромного масштаба массовую сцену — в поразительную кинематографическую фреску усилия многочисленных творческих подразделений съемочной группы — секрет и дар уверенной постановочной руки. Как вбирает в себя эта фреска море людского горя, отчаянную жажду жизни, силу ненависти к извергам и холодное палачество, мертвый цинизм, лютую бесчеловечность, осмысленные и обобщенные в панорамном взгляде художника,— тайна не только высочайшего мастерства ее создателя, но и состава его души.

Э. Климов воплощал на экране конкретную реальность конкретной белорусской деревни (даже съемки шли в тех горестно памятных местах). Но здесь, в этих эпизодах особенно, исчезло время — киноповествование целиком погружает тебя в эпицентр трагических событий, делает их сиюминутными.

Уже с момента, когда утренний туман плотной стеной окутает все вокруг и в нем едва различимо растянется цепь карателей, чтобы потом оказаться на широкой сельской площади возле амбара, и промчится в этой удушливой серой мгле мотоциклист с трупом на коляске и угрожающей табличкой над мертвецом: «Сегодня утром я обидел немецкого солдата», а затем появятся на дороге группы и вереницы крестьян и их станут издевательски подгонять, избивать, затискивать в проем амбарных ворот, как скот, — чудом искусства ты будешь втянут в этот адский круг, чтобы захлебнуться дикой вакханалией зла. Нет, фильм не перейдет границ художественного такта, границ дозволенного в искусстве, не

впадет в грех натурализма. Но заставит содрогнуться от самой **возможности** такого кошмара, от страшной действительности современного варварства. Чтобы **изнутри** добиться такого ощущения, понадобится особая степень реализма.

«Все должно происходить не на фоне декораций — реалистических или условных, — подчеркивал Г. Козинцев, — а в гуще народного горя. Вот право на съемку трагедии, смысл ее перенесения на экран» [5].

Легко было в этой сцене сбиться на «театр», на некий спектакль, напоказ выставляющий звериное лицо нелюдей. Фильму такая позиция чужда. Он прежде всего погружает именно «в гущу народного горя» и уже с этой высоты побуждает нас страдать и ненавидеть.

Пять языков зафиксировала звуковая дорожка в этом аутодафе XX века, среди которых различаешь и речь своих соотечественников, хотя не хочется называть этим словом тех, кто пошел фашистам в услужение, кто использовал против «своих» временное преимущество дарованной им силы. Было это, были карателями русские, украинцы, белорусы и действовали часто с особой лютостью, с какой-то сладострастной жестокостью даже. Фильм показывает это отребье, не пытаясь ни скрыть, ни смикшировать правды.

...«Германия — культурная страна», — слышится голос из радиомашины, а в это время гонят, как стадо, народ, в амбар ногами запихивают женщин и детей, протыкают штыком гнездо аиста. «Германия — культурная страна» — и выхватывают из рук матери ребенка, швыряют его обратно в окошко сарая, а молодую женщину волокут за волосы, забрасывают в машину на потеху солдатам, приставляют мальчишке к виску пистолет — чтобы запечатлеть рядом себя на «выразительном» фотоснимке.

Что больше всего врежется в твою эмоциональную память — сбившаяся в груду тел, охваченная страхом, но еще не понимающая до конца, что ее ждет, людская толпа? Ухмыляющаяся рожа бородатого полицая, с издевкой прикрикивающего на этих мучеников: «Тихо! Починаемо общее собрание. Записувайтесь у прення!»? Выражение лица немецкого офицера, брезгливо смотрящего поверх людских голов и отдающего непостижимую своей бесчеловечностью команду: «Без детей — выходи... Дети оставить!»? Врывающиеся в стон, в крики визгливые звуки гармошки, пущенная в репродукторе на полную громкость мелодия разудалых «Коробейников»?.. Или залпы огнеметов, поджигающих **живой** амбар, еще и еще летящие в разгорающееся пламя гранаты, аплодисменты группы наблюдающих за ужасным зрелищем офицеров, хохочущая морда фашистского солдата?..

Запомнится в ошеломляющей рельефности каждая деталь, но потрясет до основания вагнеровской мощью все грандиозное полотно трагедии, в котором отчетливо прозвучит голос Автора, разоблачающего еще не канувшую в Лету «идею» о праве вершить суд над судьбами всех и вся, о вседозволенности, дарованной избранным, обличающего нацизм во всех его проявлениях и формах.

Я пишу слово «Автор» с прописной буквы. Это образ собирательный в том смысле, что, хотя Элему Климову, конечно же, принадлежит в создании ленты ведущая роль, все-таки в этой картине, как в никакой другой, слились в полном единстве творческие и человеческие устремления всех ее создателей — постановщика картины, автора сценария писателя А. Адамовича, оператора А. Родионова, художника В. Петрова, композитора О. Янченко, звукооператора В. Морса, молодого А. Кравченко в центральной роли, других исполнителей — профессиональных и непрофессиональных. Это тот случай, когда очень трудно вычленить долю и характер участия каждого в воплощении общего замысла.

...Фильм не покажет разыгравшегося боя партизан с карателями — покажет его результат: кучку плененных убийц в окружении партизанского отряда. Один фашист будет всячески отрицать свою вину, повторяя знакомое: «Нас заставили!», хотя именно он тащил за волосы женщину, другой — кто дирижировал на площади чудовищным действом — станет говорить, что он своей рукой мухи не обидел,

[5] Козинцев Г. Собр. соч., т. 4, с. 52.

третий же, тот, что сказал дикое, навсегда врезавшееся во Флёрину память — «Без детей — выходи!», сорвется в откровенном злобно-истерическом выкрике: «Вас не должно быть! Не все народы имеют право на будущее!»

Вот откуда, из какой идеи произрастали этот всепоглощающий азарт бойни, этот массовый садизм, эта психология, позволяющая переступить грань дозволенного, эта активная готовность мучить, терзать, убивать. Эта убежденность: «И миссия будет исполнена. Сегодня или завтра».

«Слушать... Всем слушать», — обращается к партизанам командир Косач. И в словах этих снова различим голос Автора. Отсюда, из сегодня, видит он пагубную опасность фашизма, означающего концлагеря, насилие, поругание человеческого достоинства, мученическую смерть миллионов. И потому после того, как свершится возмездие над карателями, включится в фильм кинохроника: трупы замученных, полуживые человеческие тени...

Уходит отряд, а в кадре вдруг возникнет паренек — ну совсем как Флёра в момент появления в партизанском лагере — в таком же пальто, с таким же фанерным чемоданом, с винтовкой через плечо... «Новенький!» — окликнут его. А мы увидим лицо обернувшегося Флёры, совсем другое, недетское лицо с воспаленными глазами, лицо, в которое навсегда врезано пережитое.

Побывав на адском пиршестве у самой смерти, он еще ни разу не выстрелил из своей винтовки. Создатели фильма не случайно отодвигали этот миг. Ведь «как бы ни были высоки наши побуждения, — писал К. Симонов, — война все равно оставалась... противоестественным состоянием для каждого человека, не потерявшего людской облик»[6]. Он выстрелит теперь — после всего, после того, как своими глазами увидел, что творили фашисты, это они заставили щелкнуть затвор его винтовки. Первая пуля послана в плакатный портрет Гитлера, оказавшийся под ногами. Это его надо убить, решает Флёра, — за поруганную землю, за кровь ни в чем не повинных людей. Прозвучит выстрел, вступит мощными раскатами моцартовский «Реквием», а пленка в хроникальных кадрах покажет фюрера, запечатленного в последние месяцы перед концом проигранной им войны. Стреляет Флёра. И тут режиссерским приемом время поворачивается вспять: хроника прокрутится назад, и каждый раз на каждом ее этапе — в пору триумфа Гитлера, в момент захвата им власти, в период разгула штурмовиков — будут звучать выстрелы, убивающие фашизм в лице ли любующегося собой фюрера или безвестного еще ефрейтора первой мировой войны. Но вот на экране фотография женщины с годовалым младенцем на руках. Имя его Адольф Шикльгрубер. Все исстрадавшееся существо Флёры взывает: «Убей его! Убей зло в зародыше! Убей его, и ты спасешь человечество. Не будет миллионов замученных, заживо сожженных!» Но Флёра не поднимет оружия против ребенка, выстрела мы не услышим.

Сложный вопрос ставили здесь для себя авторы фильма. Предопределила исход внутренних авторских споров, подсказала художественное решение высшая нравственная идея. Ведь этот младенец еще невинен. И направить пулю в него — значит убить невиновного ребенка.

Убить самое убийство, уничтожить его возможность, его предпосылки — в этом пафос фильма «Иди и смотри». Раскрывая «низы» человеческой души и поднимаясь к ее высотам, он видит пути движения человечества — к жизни, к миру.

...Уходит отряд. «Поторопись! — кричит Флёре партизан. — Поторопись!»

И взмывает вверх камера, открывая взору чистое небо.

•

Крупность задач рождает искусство широкого масштаба, необычных форм, огромной воздействующей силы.

Такая картина многое может изменить в умонастроениях людей. Мастеров кино в том числе. Фильм требует иной точки отсчета, иной меры взыскательности к себе. Должно прийти новое осознание предназначения творчества.

Нина Игнатьева

---

[6] «Вопросы литературы», 1965, № 5, с. 51.

«Армейская история»

(США)

Я — негритянский вопрос.
Меня приглашают к обеду.
И белые соседи
Заводят со мною беседу.

Не так уж плохо, признаться,
Обедать на Парк-авеню.
Но разрешенье проблемы, увы,
Не входит в меню.

Стихотворение Лэнгстона Хьюза, откуда взяты эти строфы, посвящено одной из самых болезненных проблем американской жизни. Она была острой всегда и осталась таковой до сих пор, не утратив своей актуальности для двадцати шести с половиной миллионов чернокожих граждан Соединенных Штатов. Прогрессивный кинематограф страны многое сделал в борьбе за равноправие рас. Достаточно вспомнить хотя бы известные советским зрителям фильмы — «Не склонившие головы»[1] Стэнли Креймера, «Освобождение Л. Б. Джонса» Уильяма Уайлера, «Раз картошка, два картошка» Ларри Пирса. Создатели этих (и других, подобных им) картин преследовали две цели: нанести удар расизму и доказать, что только совместные действия белых и цветных могут принести успех в битве с этим позором. Новым вкладом в разработку темы стала удостоенная Золотого приза фестиваля лента Нормана Джюисона «Армейская история».

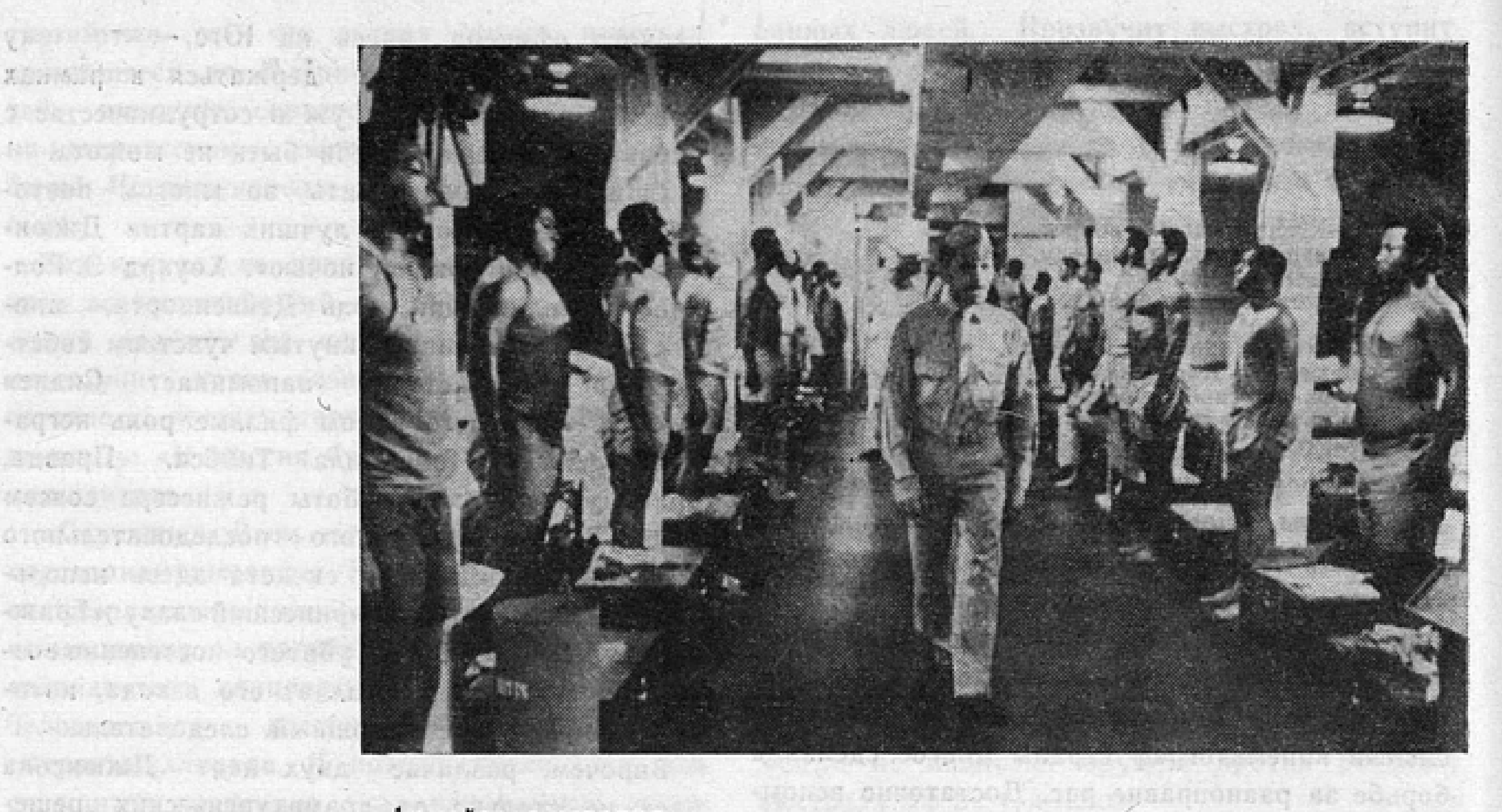
...1944 год. Маленький городок Тайнин в южном штате Луизиана, где издавна не любят цветных и отгораживаются от них висящими повсюду табличками «Только для белых». На расположенной поблизости базе, где готовят воинские подразделения к отправке за океан, убивают сержанта негра Уотерза. Военные власти пытаются замять дело, но негритянская пресса предает его гласности, и из Вашингтона присылают специального следователя — капитана Дейвенпорта, негра, окончившего Гарвард. Белый капитан Тейлор, занимавшийся расследованием, до того ошарашен цветом кожи преемника — едва ли не первого черного офицера здесь на Юге, — что ему стоит большого труда держаться в рамках простой вежливости, а уж о сотрудничестве с вновь прибывшим и речи быть не может...

Сюжетный зачин ленты во многом повторяет начало одной из лучших картин Джюисона «Душной южной ночью». Хоуард Э. Роллинс, исполняющий роль Дейвенпорта, многим, и особенно подчеркнутым чувством собственного достоинства, напоминает Сиднея Пуатье, игравшего в том фильме роль негра-криминалиста Вирджила Тиббса. Правда, драматургия новой работы режиссера совсем иная. Вместо привычного последовательного развития детективного сюжета здесь использован прием, когда-то принесший славу «Гражданину Кейну». Образ убитого постепенно возникает из рассказов солдат его взвода, которых допрашивает дотошный следователь.

Впрочем, различие двух лент Джюисона идет не столько от драматургических решений, во многом не совпадающих, но прежде всего обусловлено иным авторским подходом к расовой проблеме. В «Армейской истории» эта проблема исследуется более глубоко. В фильме «Душной южной ночью» рассматривался лишь традиционный конфликт между белыми и черными, здесь же существенное значение приобретает также анализ экстремистских настроений среди определенной части американских негров. Уотерз предстает не только отвратительным изувером с почти фашистскими замашками и озабоченностью «чистотой черной расы». Он довел до самоубийства лучшего гитариста и спортсмена полка Сиджея не просто из природного садизма и грубого самодурства, а исходя из «принципиальных соображений»: Уотерз считал, что Сиджей — «плохой негр», что раса (черная раса) должна стыдиться таких, как он, наивных и добродушных, препятствующих «самоутверждению» цветных американцев. Что это, как не расизм, сменивший окраску!

Не менее важна и другая смысловая линия «Армейской истории» — осуждение самосуда, или суда Линча, как его называют в Америке. Еще с «Рождения нации», где «ку-клукс-клан» расправлялся с негром Гасом, который был показан гнусным насильником, эти сцены

[1] В нашем прокате — «Скованные одной цепью».



«Армейская история»

кочуют из одного американского фильма в другой. Да и здесь в первой половине картины черные солдаты уверены, что убийство Уотерза — дело рук местных расистов. В начале расследования подозрение действительно падает на двух белых офицеров, чей джип остановил на дороге пьяный сержант. Один из них, яростно набросившийся на дерзкого негра, вероятно, убил бы его, если бы второй вовремя не оттащил озверевшего приятеля. Однако к концу следствия выясняется, что Уотерза прикончили два солдата-негра из его же взвода, отомстившие за Сиджея. Они до сих пор уверены в справедливости этого акта возмездия. «Кто вам дал право решать, кого убивать?» — гневно кричит им Дейвенпорт.

И снова этот эпизод приобретает особое значение в контексте тех тенденций, которые получили широкое развитие в современном американском кино. В 80-е годы один за другим появляются такие фильмы, как «Жажда смерти», «Без следа», «Бдительные» и другие, где древняя формула «око за око, зуб за зуб» широко популяризируется и пропагандируется. Ослепленные мстительным порывом персонажи вместе с сопереживающей публикой не помнят ни о законе, ни о порядке, беря на себя функции судей и исполнителей собственных приговоров. Об опасности подмены правосудия самосудом еще раз предупреждает «Армейская история».

...«Эта война должна все изменить в жизни негров» — слова, сказанные одним из персонажей, как бы предопределяют оптимистический финал картины. Получив приказ об отправке на фронт, воинская часть выступает торжественным маршем. Покидающий Тайнин Дейвенпорт еще раз встречает Тейлора. «Я был не прав по отношению к вам», — говорит тот и протягивает руку, чтобы помочь следователю забраться на сиденье. «Придется привыкать к черным офицерам», — дружелюбно продолжает он. «Привыкнете», — обнадеживает его негр, подкрепляя свои слова рукопожатием. Этот финал кажется привнесенным сюда из какой-то другой картины. И потому, что является вторичным по отношению к концовке ленты «Душной южной ночью». И потому, что создает обманчивое впечатление, будто после войны положение негров в США радикально изменилось. О том, что это не так, свидетельствует сама картина, где взгляд режиссера на прошлое удивительно современен.

Елена Карцева

«Конец девяти»

(Греция)

Как долго не кончалась война!

Сначала итальянцы, веселые и легкомысленные, надеялись играючи завоевать греческие земли, но вспышка народного гнева заставила их опрометью бежать, бросая оружие. Затем немцы, самоуверенные и деловитые, за несколько дней пробуравили страну танками и броневиками и, казалось, покорили, подмяли. Но только казалось! Партизанская борьба не прекращалась в течение всей второй мировой войны. Сопротивление вспыхивало то там, то здесь, покуда разбитые на Востоке, а затем и на Западе немцы не убрались из Греции. А потом явились англичане, бывшие союзники и помощники, и взялись судить, кто из греков прав, кто виноват. Виноватыми при этом оказывались патриоты, самоотверженно сражавшиеся с фашистами, а правыми прикидывались те, кто отсиживался, выжидал. И греки вновь подняли добытое в боях оружие против всех, кто мешал им строить свою жизнь по законам свободы и справедливости.

За девять лет освободительной и гражданской войн народ ожесточился, привык надеяться только на оружие, только на себя. Осторожнее приближайтесь к пахарю: у него за плечами автомат, у пастуха под одеждой винтовка, связка гранат, кинжал... Кто свой, а кто чужой? Свой только тот, кого знаешь в лицо, с кем вместе воевал против итальянцев, немцев, англичан, против карательных отрядов буржуазного правительства.

Высоко в горах, в пещере, прячутся девять человек. Их мучают голод и жажда, бьет лихорадка, еще не зажившие раны доставляют им страдания. И, главное, они не знают, что делать, куда идти. Греция как бы раскололась, рассыпалась на множество не связанных между собой, а порой и враждующих районов. В одних — правительственные войска, защищающие интересы помещиков и капиталистов. В других — англичане, силой, словно в колониях, насаждающие свои порядки. В третьих — отряды самообороны, боящиеся всех, не верящие никому. Но есть и области, где верят коммунистам, где девять партизан найдут поддержку, прибежище, встретят своих... Но где эти места? За той вон синеющей на горизонте горой? Внизу, у моря?

Оставшиеся в живых девять человек из большого, прошедшего всю войну коммунистического отряда идут по родной, освобожденной ими, но не понимающей их, враждебной им земле. Эта поистине трагическая ситуация положена в основу фильма «Конец девяти», поставленного молодым греческим режиссером Христосом Шопахасом по сценарию Танассиса Валтиноса. Трагическая, потому что в борьбе за жизнь девять героев вынуждены применять насилие, стрелять, убивать.

Одному из них, попросившему напиться, казавшийся мирным человек неожиданно опрокидывает на голову ведро с водой и хватается за автомат. Двоим другим хозяин одинокого хутора дает и попить и поесть, снабжает и табаком, и хлебом в дорогу, но неожиданно бросает вслед гранату... Отчего такое коварство? От отчаяния, от страха. И партизаны вынуждены, защищаясь, убивать...

Зачем молодым греческим кинематографистам понадобилось это возвращение к трагическому 1949 году, когда буржуазное правительство страны при поддержке англичан поставило вне закона лучших бойцов Сопротивления — коммунистов? Затем, что правильно понятое и правдиво изображенное прошлое служит настоящему и будущему, что мысль о трагической разъединенности народа актуальна и в современном мире. Ходят по земле Греции (и не только по ней!) солдаты иностранного государства и сейчас. И сегодня зарубежные политики пытаются судить, кто прав, кто виноват, пытаются диктовать Греции и внешнюю, и внутреннюю политику. И поныне на чужеземных заправил ориентируются местные реакционеры, не оставляя намерений отнять у народа права и законы, завоеванные кровью.

И вторая мысль — о неизбежной жестокости войны, о трагизме убийства.

И, наконец, третья мысль — о любви к родине. Даже ограбленная, окровавленная, она прекрасна.



«Конец девяти»

Чтобы воплотить сложное переплетение этих идей, Христос Шопахас и его сотрудники выбрали суровые, сдержанные краски. Острые скалы, каменистые тропы, высохшие русла, рыжая иссушенная земля. Эти пейзажи, медленно сменяющие друг друга, проявляют внутреннее состояние героев — одиночество, безысходность, страх. Но почему с каждой новой сценой, с каждым новым пейзажем растет и ширится ощущение красоты? Не потому ли, что всем сердцем любят художники свою родину, свою Элладу, свою многострадальную землю, подарившую человечеству великое искусство? Не потому ли, что над исстрадавшейся и порыжевшей от зноя землей царит бесконечное голубое небо, вечное и чистое?

Мысль о гибельности разъединения подчеркнута сюжетным строением ленты. Пускай героев только девять, но пока они вместе — они сила, отряд. Их делает сильными, их наполняет надеждой взаимовыручка, единение, военная дисциплина. Но когда бывалый командир, не видя цели, не находя пути к спасению, решает распустить отряд, чтобы двигаться по двое, по трое в разных направлениях, — люди гибнут один за другим. И только когда оставшимся в живых троим удается соединиться вновь, они спасают жизнь самому молодому, спасают надежду на будущее.

Девять человек, девять судеб, девять характеров. Не все они очерчены так, чтобы зритель мог не только ощутить их общность, но и запомнить каждого. И это, пожалуй, недостаток фильма. Но все же мы запоминаем и могучего, решительного командира, и спокойного комиссара, и безрассудно храброго жестокого бойца, и стройного восемнадцатилетнего юношу, видевшего в жизни только войну и смерть и оставшегося в живых, чтобы рассказать об этом.

Особую роль играет в картине музыка композитора Михалиса Христодулидиса. Построенная на греческих народных мелодиях, она говорит за молчаливых героев фильма. Начинаясь медленно, негромко, на низких регистрах виолончелей и духовых, она приобретает все более тревожные интонации. В мелодию вплетается резкая барабанная дробь — словно приближаются враги. А в финале, когда идет последний бой, в широкую трагедийную тему вплетаются маршевые ритмы. Они вселяют надежду.

Христос Шопахас и его товарищи создали сложное и гармоничное произведение киноискусства, сурово и серьезно говорящее о судьбах Греции средствами трагедии, зовущее к единству народа, к борьбе за справедливость.

Ростислав Юренев

«Чудо невиданное»

(Югославия)

В названии картины Живко Николича — «Чудо невиданное» — ощущается нечто фольклорное, какой-то народно-сказочный тон. В привычном сказочном «жили-были» заключено особое понимание времени — это поток, плавно текущий из младенчества в старость. Чудо в сказках как бы нарушает это житье-бытье, естественно движущееся по заданному природой руслу, оно приходит извне, из каких-то загадочных потусторонних миров. Оттого мир в сказке поделен на большой и малый — в малом идет самодостаточное, на себя замкнутое существование; в большом обретается невиданное, небывалое.

Фильм Живко Николича — не сказка. Однако в его поэтике многое взято из сказки. Как в сказке, например, расколоты, раздвоены представления персонажей о действительности.

Герои «Чуда невиданного» живут на берегу озера. Оно их поит и кормит — дает рыбу. Лодка для героев картины столь же привычное средство передвижения, как для сухопутного жителя — повозка.

Любое озеро замкнуто в своих берегах. Таково оно и в фильме. Его замкнутость здесь сознательно усилена, подчеркнута — на берегах озера громоздятся горы: сразу же за цепью гор раскинулось море, ни разу на экране не показанное. В контексте фильма море, которого никто из персонажей не видел, воспринимается как аналог «большого мира» — беспокойного, бурного, несущего тревогу.

Существование героев у озера есть именно житье-бытье с его извечным налаженным распорядком, где все известно наперед и нет чрезвычайных событий. До определенного момента герои фильма и впрямь «жили-поживали». Только вот «добра не наживали», как в сказочной формуле.

Фильм начинается эпизодом ловли рыбы. Ловят ее исключительно женщины — бьют палками по воде, чтобы спугнуть, тянут сеть; ни одного мужчины среди рыбаков нет. Мерным стуком палок будто задается ритм бытия этих людей — монотонный, однообразный. Сцены рыбной ловли вновь и вновь повторяются в фильме — как рефрен, как ритмическая основа повествования. Итак, женщины в мире фильма — основа житья-бытья, его опора и фундамент.

Мужчин же тяготит монотонность, им хочется ярких переживаний, словом, чуда.

Будто по неслышному их зову чудеса приходят — но не в единственном числе, как обещает заглавие ленты, а нарой.

Сначала появляется у озера Перка по кличке Американка, дочь «большого мира». У Перки обольстительные формы, потрясающие наряды — невиданные, шикарно городские; таких никогда не видели местные рыбачки, всег-

«Чудо невиданное»



да одетые в черное. Для местных мужчин Перка словно яркая райская птица, попавшая в стаю кур или ворон. Поймать райскую птицу — отныне мечта каждого мужчины. Перед Американкой они красуются, готовы драться друг с другом, что и проделывают доблестные овчары — братья Кондичи.

Другое чудо — совсем иного свойства. Некто Степан, которого окружающие именуют Хозяином, человек состоятельный, предлагает сельчанам осушить озеро и насадить на месте его хлопок, который ныне в цене. Установив с «большим миром» товарно-денежные отношения, сельчане разбогатеют, станут жить припеваючи. Вот тогда они и будут в полную меру «жить-поживать, добра наживать».

Не откладывая задумку в долгий ящик, Степан сразу же приступает к делу. На берегах озера появляются взрывники, они пробьют через горы тоннель, а через него безбрежное море всосет в себя воду озера, обнажив дно с плодородным илом.

И вот тоннель проложен, но чуда обогащения не происходит, оно задерживается непредвиденным обстоятельством: уровень воды в озере не падает, напротив, поднимается. Вода сгоняет людей с насиженных мест, затопляя дома; заливает даже церковь.

Оба чуда тесно между собой связаны — связью не внешней, но глубинной, содержательной. С приездом Перки затопляются страстями сердца мужчин — так морская вода затопляет озерную котловину. Оба чуда оказываются одинаково разрушительны. В конце фильма агрессивные страсти выплескиваются наружу, вздымаются мощной волной, когда, столкнувшись в узкой протоке, не желая посторониться и пропустить один другого, дерутся между собой два свадебных кортежа. Потом камера панорамирует по лежащим на отмели мертвым телам, будто проплывает над полем только что завершившейся битвы.

Фильм Николича — антисказка, ибо традиционная для сказки вера в чудеса здесь поставлена под сомнение, более того — отвергнута. Чудеса хороши только в сказках — будто настаивает фильм; в реальной жизни лучше обойтись без них.

Валентин Михалкович

«Женщина в шляпе»

(Польша)

Можно представить себе, как выглядел бы сюжет этой картины, попади он в руки другого режиссера: как кипели бы страсти в раздирающей душу истории юной служительницы Мельпомены, вынужденной играть — из вечера в вечер, без каких-либо надежд на лучшее будущее — мимическую роль в массовке, складывающуюся из одних и тех же механических движений, поворотов головы, жестов, гримас; как кипели бы страсти за кулисами, когда распределялись роли в такой желанной для каждого актера трагедии, как шекспировский «Лир»; как кипели бы страсти за пределами храма искусства, в тесных варшавских квартирках, когда героиня обманывалась бы в возлюбленном...

И как бы, наконец, затопили всё слезы отчаяния, когда обернулась бы горькой и унизительной правдой романтическая история отца, существовавшего в памяти дочери как едва ли не единственное светлое пятно...

Этот перечень эффектных возможностей, драматических банальностей, которые так заманчиво вознести на котурны, подсветить снизу, произнести на самой высокой ноте, можно было бы продолжить на все четыре стороны фабулы, ибо каждая из них и даже все они вместе присутствуют на экране, составляют сюжетный каркас вещи. И на первый, простодушно-доверчивый взгляд, ожидающий от истории актрисы какой-нибудь нынешней «Дамы с камелиями» или, пуще того, «Травиаты», в новой ленте Станислава Ружевича, рассказанной подчеркнуто строго, без особых кинематографических затей, в самом деле нет ничего другого. Так что «Женщину в шляпе» без особого преувеличения можно было бы отнести к той ветви нынешнего кинематографа, которая с такой готовностью и безграничным самолюбованием рассматривает себя самое в зеркале искусства.

А между тем, если взглянуть на историю Эвы внимательнее, если отвлечься от банальной экзотики несложившейся актерской и жен-

ской ее судьбы, то окажется вдруг, что все эти беды и горести, неудачи и поражения, достойные сюжета классической мелодрамы, как-то не слишком героиню задевают, не производят на нее того трагического воздействия, которые оказать должны были. И все потому, что беда ее состоит в обстоятельстве куда более обыденном, универсальном и всеобъемлющем, позволяющем Эве привычно проходить мимо многого из того, что могло бы сломить характер несравненно более сильный.

Ибо «Женщина в шляпе» — и сказать об этом самое время — рассказывает вовсе не об актрисе и не о театре, хотя и профессия Эвы, и место действия оказываются здесь как нельзя более «в строку». «Женщина в шляпе», как и все фильмы Станислава Ружевича, — фильм об освобождении от одиночества, одной из главных болезней сегодняшнего человека, о преодолении одиночества любым путем, любыми средствами...

И не случайно вся драматургия картины, вся эта ажурная вязь эпизодов, едва соединенных друг с другом — благодаря лишь такой же ажурной фигуре героини, — как раз и складывается из отдельных попыток преодоления этого одиночества, попыток понять, оценить, выяснить — а нет ли в этом одиночестве и ее собственной вины, собственной слабости, неверности тем непреступным нравственным канонам, что таятся в глубине ее души.

Потому так мечется она не только в маете сегодняшних варшавских будней (Ружевич был и остается дотошным и въедливым бытописателем, беспристрастно, с остраненностью выписывающим на экране во всех деталях конкретную среду обитания своих персонажей), но и в воспоминаниях, в иллюзиях, в надеждах. Потому-то вспыхивают на экране несвойственные поэтике режиссера розовые картины детства, что она ищет в них и не может найти поддержки, необходимой для нынешнего ее одиночества. Потому столь яростно добивается она правды о своем отце, любой правды, ибо никакая, самая духоподъемная легенда не поможет ей вынести испытание бытом. Потому подвергает проверке на прочность твердое, хотя и отменно прагматическое чувство возлюбленного. Потому отказывается



«Женщина в шляпе»

без видимых причин и без видимой логики от немногих, но несомненных «синиц в руки»... Потому...

Впрочем, этот реестр поступков и отказов от поступков, от проб и ошибок можно было бы продолжать без конца, поскольку каждый из них, взятый отдельно, вовсе не имеет решающего значения для судьбы героини, сколь бы ни был он драматичным. В сюжете ее освобождения от одиночества существенны все они вместе, все разом, словно Эва и в самом деле торопится отыграть — и в жизни, и на сцене — все возможности, все варианты этого освобождения, чтобы остаться самой собой, чтобы освободиться своим собственным путем. И в финале, на пустынном берегу безбрежного моря, в мире, очищенном от всего чуждого, суетного, сыграть в своем собственном «Короле Лире», без помощи режиссера, без сцены, даже без публики. Собственном, своем, выстраданном...

Мирон Черненко

«Семена мести»

(Бразилия)

Фильм «Семена мести» очень точно выстроен. Любой сцене, эпизоду, кадру внутри самого киноповествования существует некая антитеза. Авторы (сценарий Жозе Жоффили, Зелито Виана, режиссер Зелито Виана) чрезвычайно лаконично, тщательно и жестко «распланировали» свою картину.

В этой заданной планомерности, осуществленной людьми талантливыми и профессиональными, нет ничего от бесплодного стремления к изысканному формотворчеству, бесстрастного любования собственным мастерством. Последнее полностью подчинено здесь благородным и благодарным задачам, что ставили перед собой художники. Гневным и страстным осуждением расизма читается сегодня это глубокое и яркое произведение бразильских кинематографистов.

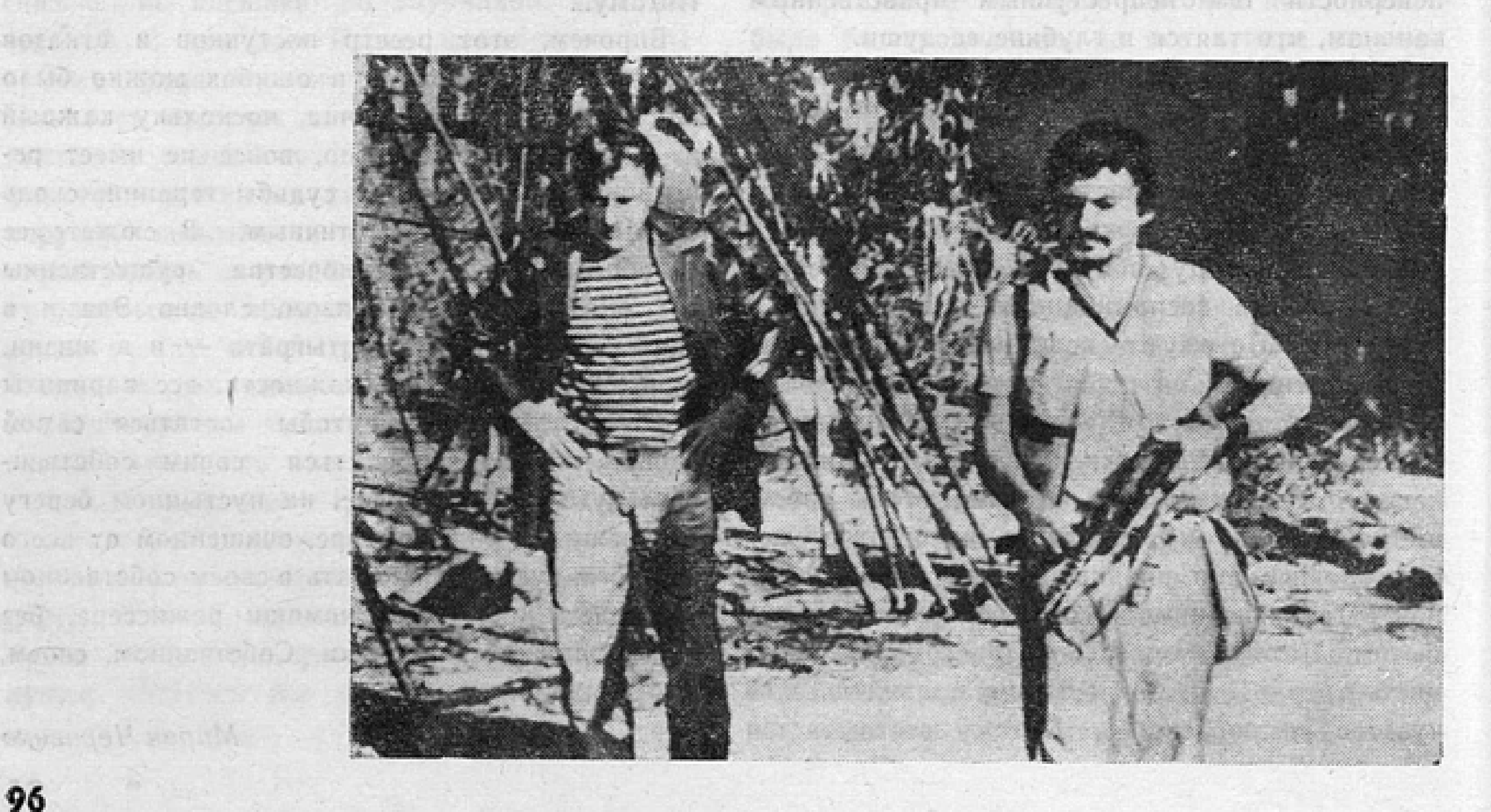
...Буколическое существование в бескрайних бразильских джунглях мирного индейского племени. Волею судеб ведет оно ту же жизнь, что вели тысячелетия назад его далекие предки. Но замечательным охотникам, искусным рыболовам самим уготована участь «дичи». Где ж им заподозрить, что на немыслимой от них дистанции — исторической, социальной, политической — их вроде бы цивилизованные собратья уже приняли в полном смысле этих слов дикарское, варварское решение?

На основе новейших научных данных с помощью хитроумных приборов и компьютеров выяснено, что недра земель, на которых многие века обитает племя, буквально сочатся нефтью.

Есть от чего потерять голову, сойти с ума «высоколобым» технократам, деловым и в высшей степени энергичным бизнесменам. Авторы фильма с горечью показывают, как запах нефти будит кровожадные, алчные, первобытные инстинкты.

Нет, эти господа в безукоризненных смокингах не обагрят кровью холеных рук. Решение о поголовном истреблении индейского племени, что было окончательно принято за бокалом виски на очередном великосветском приеме, придется выполнять другим. Тем, кто в предрассветные сумерки продирается сквозь

«Семена мести»



джунгли с мачете в одной руке, с ружьем в другой, — звероподобным дикарям, отбросам «общества потребления», нанятым за небольшую плату для осуществления злодеяния.

Однако создатели фильма «Семена мести» погрешили бы против истины, не покажи нам, зрителям, что и среди чудовищных в своей обыденности подонков могут оказаться, опять-таки волею судеб, разные люди.

Известный бразильский актер Уго Карвана неоднозначно представляет нам, по сути, главного героя фильма «Семена мести» Рамиро.

Рамиро — беспечный, добродушный авантюрист, по натуре своей «перекати-поле» — неожиданно для самого себя оказывается в банде гангстерского сброда, руководимого садистом и убийцей Седым (Мильтон Родригес) — доверенным лицом внешне благопристойных господ, дельцов. Скоро, очень скоро повар Рамиро поймет, что ему приходится кормить свору бешеных псов.

Сложившийся веками мирный быт индейского племени взрывают бомбы, сброшенные с самолета. Пылают лес, вигвамы, подожженные напалмом. А затем бандиты, плотным кольцом окружившие стойбище, зверски истребляют всех уцелевших индейцев.

На протяжении всей жизни, завершившейся в психиатрической лечебнице, будет помнить эти страшные часы Рамиро. Он станет приемным отцом индейскому мальчику — единственному уцелевшему из всего племени в той кровавой бойне.

Много лет спустя весть о ней просочится в прессу, некий благонамеренный священник (и не он один) поплатится жизнью за попытки выяснить, кто же финансировал злодеяние, кому оно оказалось выгодным.

Преступление против человечности, расистский геноцид органично присущи миру чистогана — свидетельствуют своей интересной и серьезной картиной бразильские мастера кино. Расизм оправдывает убийства людей «второго сорта». Однако нет и не может быть оправдания самому расизму, приносившему и по сей день приносящему неисчислимые бедствия миллионам людей, — к такому выводу приходят авторы фильма «Семена мести».

Феликс Андреев

«Это было в Терезине»

(Чехословакия),

«Возвращение»

(Польша)

Прогрессивное киноискусство продолжает расследование преступлений нацизма, выдвигая фильмы-обвинения, фильмы-разоблачения, снова и снова утверждающие дух и букву вердиктов Нюрнбергского процесса, суда народов — ведь на Западе все громче звучат голоса, требующие амнистии, призывающие к забвению... В ряду лент-обличений обратили на себя внимание картины документалистов Польши и Чехословакии — «Возвращение» Тадеуша Макарчинского и «Это было в Терезине» Догослава Голуба.

Фотография всегда была и остается важнейшим компонентом видеоряда документальной ленты, особенно ретроспективной, обращающейся к прошлому. Это обусловлено и выразительными возможностями неподвижного кадра, и более широкой, в сравнении с киносъемкой, практической доступностью фотографирования — прежде и теперь. Архивы или даже любительские альбомы сохранили в изображении неисчислимые и бесценные свидетельства минувшего. Макарчинский использует серию фотографий разрушенной фашистами Варшавы как единственный зрелищный материал фильма, оснащенный, правда, достаточно подробным лирико-публицистическим закадровым комментарием и волнующей музыкой композитора Владислава Слойницкого. Однако то, что поначалу может показаться художнику стесняющим самоограничением, в этой картине полноценно, явственно срабатывает на публицистическую ее задачу.

Фотографии сменяют одна другую неспешно, экран лишен динамики, ему присущей, лишен цвета и пространственной глубины. Но эта статичность, как мы вскоре понимаем, содержательна, символична даже: мы почти физически начинаем ощущать мертвенное оцепенение руин

уничтоженного города. А черно-белая гамма, некоторая размытость контуров на фотографиях усиливают тягостное чувство при виде останков некогда красивейшего европейского города. Краковское Предместье, Старо Място, кафедральный собор Святого Яна, шедевры средневековых ваятелей и зодчих — все это превращено фашистами в каменные руины.

Фотографы снимали в Варшаве последствия разгула вандалов XX века. Это очень страшно и горько, и от экрана поначалу веет холодом безнадежности.

Но вот на фотографиях среди руин появляются фигурки людей. Их становится все больше. Вот уже мы видим варшавян, расчищающих улицы, разгребающих обломки. Так изобразительно намечен мотив возвращения и возрождения. Он поддержан, усилен закадровым комментарием, насыщенным конкретными, волнующими фактами из жизни Варшавы в первые дни, недели после освобождения.

Саперы навели понтонный мост через Вислу — первый мост.

На цоколе в Краковском Предместье вновь возвышается памятник Николаю Копернику.

В течение двух первых недель в Варшаву вернулось более двенадцати тысяч человек.

На улицах появились торговые палатки.

В доме номер десять по Маршалковской открылась первая кухня.

Открыты первые школы.

По карточкам кроме муки и мармелада скоро можно будет получать по одному яйцу, немного соли и 50 граммов дрожжей.

Фотографии и текст, образуя контрапункт, эмоционально высвечивают авторскую мысль о невозможности умертвить материальную и духовную культуру нации, о бессилии варварства и жестокости перед человеческой жизнестойкостью, любовью к родине, верой в ее будущее. Но цена, которую заплатил польский народ, как и другие народы антигитлеровской коалиции, за свое будущее, — воистину огромна. Фильм «Возвращение» свидетельствует об этом.

Чехословацкий мастер Драгослав Голуб также использовал для своего фильма уникальные фотографии. Но вместе с тем — старую и современную кинохронику, богатый архивный материал. Фильм по форме лаконичен, строг. Кинорассказ об одном из самых страшных фашистских концлагерей — Терезине — состоит как бы из нескольких глав, и каждая имеет название. Перед нами словно перелистывают материалы следствия по делу о преступлениях фашистов в Терезине. Воспоминания очевидцев и жертв, строки лагерных журналов, кощунственная «хроника» комфортной якобы жизни заключенных, подготовленная специально для Красного Креста, — улики, улики, улики. Вот глава о терезинском палаче Ройко, лично замучившем, убившем сотни заключенных. Вот оснащенный строгими фактами рассказ о подземной фабрике, где обреченные на смерть узники в немыслимых условиях вынуждены были изготавливать запасные части к «тиграм» и «пантерам». Вот новелла о «дороге смерти», раскрывающая технологию массовых расстрелов, применявшуюся палачами Терезина.

Эмоциональное воздействие фильма усиливает голос Сергея Бондарчука, читающего русский перевод дикторского текста. Чутье большого мастера подсказало ему единственно точную применительно к такому материалу, убедительную голосовую гамму. В его голосе одновременно интонация сурового обвинительного заключения и глухая, сдерживаемая скорбь по этим людям в полосатых одеждах, прошедшим все муки фашистского ада, канувшим в небытие, но незабытым и отмщенным.

Не забывать, не забывать — к этому призывают нас антифашистские ленты Т. Макарчинского и Д. Голуба. Всей неопровержимостью документов они обличают тех, кто сегодня на Западе пытается принизить опасность неофашизма — реального, агрессивного, рвущегося к реваншу.

Григорий Симанович



«Пирамида»

(СССР)

Название фильма несет смысл, как минимум, троякий.

Вдруг в кадре мелькнет фотоснимок — вырезка из какого-то тонкого популярного журнала, а может быть, и не из журнала вовсе, а так, любительский кадр. Камера приблизит нас к этому прикнопленному к белой стене украшению нехитрого быта цирковых кочевников — фото египетских пирамид. Сонные черно-белые треугольники наседают на землю тяжелой грядой, как бы невзначай оправдывая название фильма: вот она, пирамида. К моменту появления на экране мы уже как зрители можем оценить неслучайность ее присутствия в картине — слово «пирамида» в фильме имеет и еще одну, тоже вполне конкретную расшифровку: так зовется супертрюк главного героя фильма Валентина Дикуля — удерживание сверхтяжестей.

Собственно, с такой пирамиды фильм и начинается.

Девятьсот килограммов — гири, штанги, лестница тел — прижимают торс Дикуля к земле, к арене; старушка из зрителей неверяще, испуганно вскинет руками, и... номер удается, «пирамиде» не сломить мощь могучих мышц нашего героя. В течение фильма эта пирамида, ставшая названием сверхтрюка Дикуля, утяжеляется. Мы узнаем о том, что он постоянно увеличивает вес: сначала девятьсот килограммов, потом — открывает секрет его жена — будет тонна, а чуть позже, к финалу картины... Это — эмоциональный эпилог картины, рождающий неизменные аплодисменты; вывод подтвержден зрительским опытом, я видел фильм четыре раза, в аудиториях необычайно разных — от столичного кинотеатра «Октябрь» до клуба строителей на БАМе... Дикуль титаническим усилием удерживает на плечах платформу с автомашиной «Волга» общим весом в 1 250 килограммов.

Но фильм Льва Рошаля и Александра Иванкина вряд ли бы получил такое признание, если бы повел нас по уровню сугубо зрелищному. В распоряжении авторов был багаж чистой, беспроигрышной киногении (сияние цирка, силач-супермен, «Волга» на плечах под аплодисменты ахающей публики), и им ничего не стоило лишь продемонстрировать его зрителю — поверхностный успех был бы обеспечен. Однако мы пока обозначили внешнюю, видимую часть пирамиды-айсберга. Путь сюжета этой страстной и умной картины — попытка распознать, из каких «граммов» и «милиграммов» в течение многих лет складывалась тонна, о которой читает зритель на афишах, молниеносно соблазняясь предвкушением захватывающего зрелища. Природа феноменального — вот что интересует Рошаля и Иванкина. Но феноменального не столько в физическом смысле, сколько, как мы узнаем из фильма, — в духовном.

Обозначим вкратце драматические коллизии жизни Валентина Дикуля (подробный рассказ о них — в сценарии Льва Рошаля; «ИК», № 10): падение с высоты купола цирка, полная инвалидность из-за перелома позвоночника; годы неустанной борьбы с неподвижностью, с этим предательским окаменением, молчанием тела, и — победа после тщательного осмысления скрытых резервов движения, к счастью, еще не угасших. Победа после борьбы с телом и борьбы с самим собой, со слабеющим духом. И более чем победа — поигрывание семидесятипятикилограммовыми гирями, как теннисными мячами... Траектория этого взлета поразительно крута в своем взмывании вверх, хотя энергия накапливалась мучительно долго, годами.

Как сделать так, чтобы на экране она не выглядела прямой, а точнее, спрямленной линией, устремленной вверх? Как сделать рассказ о незаурядной личности таким же незаурядным? Какими художественными усилиями передать исполинские усилия героя? Как удержать этот вес?

Фильм начинает прорастать в глубину с момента появления на экране мальчика, имя которого мы узнаем не сразу — Максимка. Картина как бы расслаивается: где-то за плюшевым, пропыленным занавесом остаются аплодисменты, блестки цирка, звучание оркестра, а здесь происходит иное: Максимке, лишенному природой возможности двигаться (Дикуль: «До пяти лет он лежал совершенно, ну, как тряпоч-



«Пирамида»

ка»), наш герой возвращает это движение. Пирамида фильма, если теперь вкладывать в это слово смысл уже новый, метафорический, искомый вес обретает именно здесь.

«Рожденный ползать летать не может»? Нет, оказывается, м о ж е т! Дикуль эмпирическим путем, соорудив свои теперь уже известные многим блоковые механизмы, вывел законы высвобождения погасшей в человеке энергии. Но все эти механизмы ничто, если они не помножены на терпение, выдержку, выносливость, на умение даже в крупице наработанного видеть будущий результат — на в е р у. Было бы наивно требовать результата мгновенного — в жизни, а в фильме — лицезрения быстрой счастливой развязки. Потому мы и не видим Максимку, играющим в футбол или бегающим, до этого, по-видимому, еще далеко, хотя мы в это верим. Но мы видим момент, когда мальчик в ы п р я м л я е т с я и с т о и т. Наблюдаем те пять-шесть минут тренировки, которые в уме умножаем на сто, на тысячу, домысливая, каким же трудом обеспечены эти наипростейшие упражнения: «Ручки разведи в стороны... возьмись за ушки... опусти...»

Оказывается, вот она где — пирамида. Оказывается, самое главное — об этом фильм! — не просто владеть энергией духа, а уметь о т д а т ь ее. И эмблемой фильма становятся не те кадры, что по поверхностной логике просятся на афишу, — цирковые, разноцветно-парадные, а эти: исполинская рука Дикуля поддерживает крохотную ручонку Максима.

О чем же фильм «Пирамида»? Вслушаемся в то, что говорят в интервью Александру Иванкину его герои. Мать Максимки о сыне: «Для нас самое главное то, что сейчас он у нас живет. Живет, как я, как все мы, потому что он двигается, а движение для человека — это все! Я в чудеса в общем-то не верю! Но дело все не в чудесах, а дело в жизни». Сам Максимка с наивной категоричностью: «Если меня даже убьют, я буду ходить!» У Дикуля спрашивают, что вело его к победе, что его вылечило. Ответ:

«Вера в то, что я буду ходить. Я просто верил». Поверить в себя — кому неизвестна эта немудреная формула? Но фильм демонстрирует нам сгусток энергии такой человеческой мощи, воли и веры, что она передается и нам.

И мы тоже становимся сильнее.

И тогда сцены врачевания Дикуля — изначально обыкновенные документальные свидетельства, «синхроны» — вдруг перерастают свою прикладную, репортажную функцию, и каждое из сбивчиво-нервных и все же всегда попадающих в точку слов Дикуля, пытающегося поднять — нет не «пирамиду», не «Волгу» — человека, слышится нам уже в интонации небытовой, чуть ли не патетической: «Молодец, молодец, еще, еще раз, еще. Ничего, ничего. Корпус, корпус, вот, пожалуйста. Жестко, жестко, жестко. Молодец, хорошо! Выведи себя, выведи, выведи... Вот так, хорошо, хорошо, хорошо стоишь. Хорошо».

Петр Шепотинник



«Остановить войну!»

(Канада)

Социологи и психологи могут выстроить стройную систему обоснований, педагоги — изложить аргументы «за» и «против» этой необоримой ребячьей страсти — играть в войну. Но сами ребята, наверное, ни за что не откажутся от своих оловянных солдатиков, своих пугачей, игрушечных кораблей, самолетов, танков, щитов, мечей и луков...

Авторы канадской картины «Остановить войну!» (режиссер Андре Мелансон) слишком хорошо знают психологию мальчишек, чтобы занять назидательную позицию. Нет, они поступают иначе — завоевывают зрительские симпатии, ведя игру как бы на равных, с тем же азартом и самозабвением, что и школьники, затеявшие во время каникул нескончаемую баталию на заснеженных улицах городка.

Все происходит, как и положено в подобного рода детских забавах: по всем правилам фортификации строится неприступная снежная крепость, по «противнику» бьет снежная артиллерия (меткое попадание такого «снаряда» способно доставить пострадавшему вполне реальные неприятности в виде расквашенного носа или синяка под глазом), над полями сражений несется воинственный клич. Словом, в полную силу действуют «боевые подразделения», одни из которых стоят в обороне, а другие атакуют.

На войне как на войне! И поскольку «боевые действия» происходят не один день, а продолжаются в течение всех каникул, прерываясь лишь на время ночного отдыха, «военная кампания» развивается как бы спонтанно, сама собой, подвластная лишь неумолимым законам единоборства двух сторон, логике взаимной, нарастающей агрессивности.

Но не забудем: в данном случае эта видимая стихийность на самом деле ловко направляется, подчиняясь замыслу авторов ленты. А они вовсе не бесстрастные наблюдатели происходящего.

В целом подкупая естественностью изложения событий, правдой и узнаваемостью ситуаций, создатели фильма нет-нет да и уведут нас в сторону от фабульной магистрали, рассказывая, к примеру, о симпатии, возникшей между девочкой и мальчиком из враждующих групп, или о тоске героев по мирной, домашней жизни. Именно эти сюжетные ответвления подготавливают нас к главному драматическому событию фильма. Кончились каникулы — кончилась и эта утомительная, небезопасная игра. Но она принесла с собой и настоящую потерю: в пылу этих «сражений» погибла собака...

Нелепая смерть пса, которого все любили, становится кульминационным моментом простой и бесхитростной на первый взгляд картины.

Конечно, дети-зрители воспринимают эту историю непосредственно. Может быть, они, захваченные динамичным сюжетом, даже и сами не прочь поучаствовать в игре вместе с героями, отдавая свои симпатии — подобно спортивным болельщикам — кто одной, а кто другой из «воюющих» сторон. Только ближе к концу, когда «бои» принимают все более ожесточенный характер и в ход идут уже не снежки, а тяжелые снежные глыбы, в их сердцах, наверное, поселяется тревога: «Ну, это, пожалуй, уже слишком!.. Ведь не «по правде» же они, такие славные мальчишки и девчонки, хотят убивать друг друга!..»

Эта тревога, пока еще неосознанная, могла бы, наверно, рассеяться, будь в фильме другой финал. Но она, наоборот, достигает предельного накала, когда на глазах у зрителей гибнет собака.

Смерть не игрушечная, а самая настоящая, беда необратимая, страшная, впервые увиденная и впервые осознанная — это вызывает в юных зрителях не только эмоциональное потрясение, но и размышления о вещах более серьезных, чем детские забавы.

Моделируя «механику агрессии» в форме, доступной детскому пониманию, авторы добиваются того, что антивоенная направленность фильма становится очевидной и маленьким зрителям.

Фрида Маркова

«Парень, у которого было все»

(Австралия)

Мы привыкли к тому, что произведения, в центре которых — проблема отчуждения личности от окружающего мира, тяготеют к неким социальным или философским обобщениям, к притчеобразности. «Парень, у которого было все» режиссера и сценариста Стефена Уоллеса — это предельно конкретная история конкретного человека, что намеренно подчеркивается авторами. В фильме, например, присутствует закадровый голос рассказчика, который не только вспоминает некогда происходившие события, но и сам является их участником, будучи ближайшим другом и соучеником героя. Все это способствует усилению эффекта реально происходящего. Подобное сочетание документальной достоверности и заведомой художественной условности обостряет зрительское восприятие: история героя кажется едва ли не биографической. В результате мы ждем от картины не нового осмысления знакомой проблемы, а нового уровня сопереживания — каждый человек уникален, и его драма, как бы типична она ни была, единственная в своем роде. Хотя надо сказать, что характер главного героя, сам тип его личности нетрадиционен как для литературы, так и для кинематографа, обращающихся к проблеме социального отчуждения.

Парень, «у которого было все», — Джон Кёрклэнд. Чистопородный англосакс — белокурый, высокий, сильный, смелый. У него ясное, открытое лицо, ослепительная улыбка. Он первоклассный спортсмен, прекрасный ученик, «школьный идол». И у него действительно было все, исходя из тех норм жизни, которые приняты не только окружающими, но и самим Кёрклэндом. Джона ожидало блестящее будущее. Колледж, в который он поступил, — привилегированное учебное заведение. Выпускники таких колледжей



«Парень, у которого было все»

составляют «лучшие два с половиной процента нации». Но что заставило Джона Кёрклэнда бросить колледж? Почему он становится парнем, у которого б ы л о все?

Если судить по внешнему ходу событий, герой не может мириться с тиранией старшекурсников, он органически не принимает студенческий кодекс для новичков, в котором главная заповедь — смирение. Однако рассказчик неоднократно подчеркивает, что все это делалось для забавы, без злого умысла. Ведь нынешние старшекурсники тоже были когда-то новичками, и их также забрасывали тухлыми фруктами, обливали водой, грязью, их также унижали и третировали. Но авторы фильма отказываются от какой-либо сугубой драматизации событий, никаких шекспировских страстей, никакой борьбы героя за свое существование: все признают лидерство Джона, так как талант в спорте здесь ценится превыше всего.

Так почему же он все-таки уходит? Почему в герое «все восстало»? Событийный ряд здесь не дает ответа, но вот подтекст, который ясно прочитывается, позволяет сделать некоторые выводы. Да, герой не пересматривает моральные, а тем более духовные ценности этого мира, но сам он в нем как «чужой среди своих», ибо он в этом мире «не чувствует жизни». Здесь не жизнь, а ее подобие, вернее, игра, фарс, в котором он отказывается участвовать. Здесь все фикция, даже занятия. Всерьез — только спорт, хотя и здесь все роли, победы и поражения распределены заранее. Но Джон по натуре — антиигрок, поэтому-то он и бросает колледж, выходит из игры, в которой не может и не хочет участвовать.

Колледж в фильме — модель большого мира, и это становится особенно очевидным, когда авторы доводят до сознания зрителей, что те, кто отличился в такой, казалось бы, безобидной игре, войдя в «лучшие два с половиной процента нации», начинают играть в игры, гораздо более опасные. Теперь в их распоряжении не первокурсники, а новобранцы, которых отправляют воевать во Вьетнам, — действие фильма происходит в Австралии в 60-е годы. И не случайно Джон одного из лидеров старшекурсников назовет «майн фюрер», не слу-

чайно за стенами колледжа ему видится «настоящий мир», в котором «двадцатилетних парней отправляют на фронт». Туда он и уходит. Из мира ненастоящего, смоделированного, мира малой игры в мир настоящий, мир большой игры. Что ждет его там? То же разочарование, утрата смысла жизни? Авторы впрямую этим вопросом не задаются, но он несомненно присутствует в фильме.

Вообще внутреннее движение фильма строится на явных и неявных вопросах, адресованных не только герою, но и зрителю. Например, Джон, гуляя по городу, проходит мимо человека, который обращается ко всем прохожим: «Как вы готовитесь к встрече с вечностью?» Вопрос этот, судя по всему, не безразличен в «работе души» главного героя. А именно с «работой души» Джона Кёрклэнда связано все действие фильма. «Я никак не предполагал, что жизнь такая сложная штука, — говорит герой. — Я никогда не могу быть самим собой. Я вечно играю какую-то роль... Поэтому я охладел к спорту. Раньше мне это нравилось, а теперь у меня внутри какая-то пустота, мне на все наплевать».

Джон не может найти объяснения той внутренней пустоте, оцепенелости, которые овладели им, так как он не мыслитель, не созерцатель, не философ, а деятель и может жить, лишь твердо зная, где белое, а где черное. По типу своему он чем-то похож на Николая Ростова, который еще не потерял душевного равновесия, не потерял точку опоры, ориентиры в жизни, ведь после проигрыша Долохову, после всего хаоса жизни тот возвращался в полк как в свой родной дом, где «все было ясно и просто» и надо было делать «то, что ясно и отчетливо, определенно и приказано, и все будет хорошо». Утратив смысл, логику и цель жизни, Джон Кёрклэнд как человек внутренне честный и прямой, не способный на приспособленчество и конформизм, вынужден выбирать свой отдельный от всех остальных путь. Хотя, как и для Николая Ростова, проблема выбора для него мучительна. Жить своей жизнью, а не по проложенным рельсам ему не свойственно, тем не менее, он не может иначе, так как всегда и во всем должен быть самим собой, то есть свободным. Но быть свободным в этом мире, независимо от того, «малый» он или «большой», гораздо труднее, чем быть «как все».

Джон не собирается переделывать весь мир, ему далеко и до философского осмысления жизни, и его бунт не мировоззренческий, а житейский, но это в каком-то смысле еще страшней. Он как ребенок, баловень судьбы, который вырос и увидел, что его обманули, и ему стало пусто, бесцельно, холодно. В итоге такой человек, который «глубоко переживает происходящее» и который в силу своего природного свободолюбия не принимает отведенную ему роль, должен идти против течения, он обречен на одиночество, он вынужден уйти от всего, что у него было.

Однако Джон Кёрклэнд не эскейпист в строгом смысле слова, так как он уходит не от действительности в свой мир, а из «малого» мира в мир «большой». Но куда он уйдет из него? — вот вопрос, который оставляет после себя картина. И хотя она не претендует на какие-то открытия ни в плане новых идей, ни в плане новой кинопоэтики, однако те вопросы, которыми задается герой, а вместе с ним и зритель, в той или иной степени затрагивают едва ли не каждого человека. И фильм о парне, «у которого было все», а стало ничего, устремлен в будущее — что у него будет при «встрече с вечностью»?

Татьяна Иенсен



«Солдат Сабур»

(Афганистан)

Фабула фильма афганского режиссера Абдулы Латифа «Солдат Сабур» предельно проста. Молодой парень не выдерживает вступительных экзаменов в университет и должен идти в армию. Сабур труслив и солдатской службы боится больше всего на свете. Однако, надев военную форму, он постепенно преодолевает страх и становится отважным защитником новой жизни на своей древней земле.

Авторы понимают, что фабула схематична, и стараются наполнить свой рассказ живыми, конкретными деталями. Они стремятся прежде всего сделать интересным образ главного героя, максимально приблизить его к нам.

Страх Сабура перед армией — основная пружина, движущая действие картины. Каковы же причины этого страха?

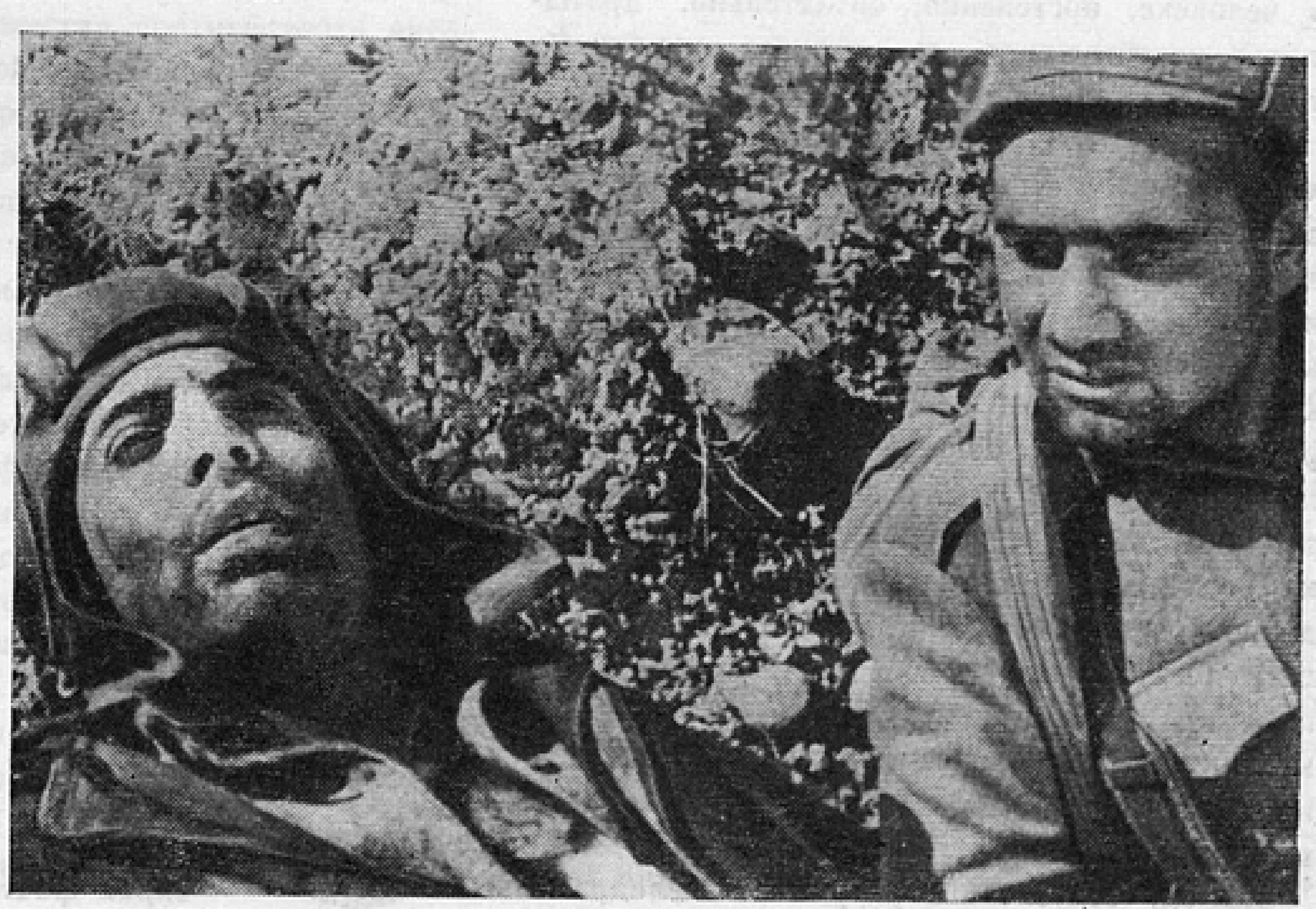
Однажды на горной дороге душманы остановили автобус. Увидев сидящего рядом с Сабуром солдата Народной армии, бандиты вытащили его из автобуса и застрелили на обочине.

Эпизод расправы возникнет на экране не единожды. Сабур вспомнит об этом случае еще до армии. Как знак беды, предстанет он в его воспоминаниях. Последний раз картина бандитского зверства пронесется в его сознании в момент высшего напряжения сил, когда, уже став солдатом, Сабур сам столкнется в бою с душманами. Понадобится опора для преодоления страха.

...Еще до объявления результатов экзаменов Сабур говорит товарищам, что в случае провала он убежит, станет эмигрантом, которые, по его словам, «едят, пьют, гуляют и деньги получают даром». Но вот итоги конкурса оглашены. Друзья решают сразу же идти в военкомат. Сабур отказывается: «Дайте подумать до утра».

Да, процесс принятия решения здесь всего лишь декларирован. Авторы обозначили этот серьезный шаг — самый момент выбора останется за кадром.

«Солдат Сабур»



В первой трети картины, сделанной в традициях восточной мелодрамы, центральное место занимает не Сабур, а его друг Насер. В отличие от главного персонажа Насер предстает человеком, давно и окончательно сделавшим свой выбор и не знающим никаких сомнений. Сюжетные функции этого героя сводятся в основном к разъяснению его жизненной позиции родителям, невесте, Сабуру. Как и положено в мелодраме, Насер — идеальный герой, человек кристальной чистоты, к тому же готовый растолковать окружающим самые трудные житейские и политические вопросы. Его понимают и одобряют старшие, его уважают друзья, его любит невеста, хотя ей и не дано понять, почему суженый так стремится туда, где смертельная опасность.

Сабур пока пребывает в тени: куда ему до Насера! Все остальные персонажи расположены по выверенным правилам жанра: благородные родители, нежная, преданная невеста, великодушные друзья... Мелодраматическая нота вступления очень важна. Мелодрама — это жанр, понимаемый и любимый самой широкой аудиторией. С его помощью авторы и вводят зрителя в мир фильма, чтобы затем, изменив интонацию, поведать нам о человеке, постепенно, сознательно, драматично постигающем те истины, о которых так много говорил вначале его друг.

Поэтика мелодрамы требует антипода положительному герою. Однако здесь авторы верны не канону, а правде жизни. В сегодняшнем Афганистане деятелям искусства не нужно изощряться, выдумывая злодеев. Зло, к сожалению, существует совсем рядом. Оно конкретно, и всем известно его имя: контрреволюция, получающая деньги и оружие из-за рубежа. И вполне оправдан тот эпизод картины, где друзья вспоминают одно из последних чудовищных преступлений бандитов — взрыв бомбы в центре Кабула, унесший десятки человеческих жизней. Воспоминания воплощаются в зрительные образы, и мы видим, как из-под обломков разрушенного здания вытаскивают трупы, как родственники рыдают над телами погибших.

Эпизод, безусловно, разрывает мелодраматическую ткань первой части, но служит своеобразным переходом, мостиком в часть вторую, которая как бы вырастает из первой. Реальные люди, реальные события, реальная борьба с реальным злом — все это, возможно, и не воспринималось бы так остро вне контраста с мелодраматической экспозицией.

Киноискусство Демократической Республики Афганистан находится на этапе становления. Картина «Солдат Сабур» типична для развивающейся кинематографии. Сама структура ее демонстрирует нам, как сквозь старые, традиционные формы проступает новое содержание. Как, обращаясь к широким слоям населения, кино на понятном им языке пытается говорить о самых актуальных сегодняшних проблемах в жизни молодого государства.

Сергей Лаврентьев



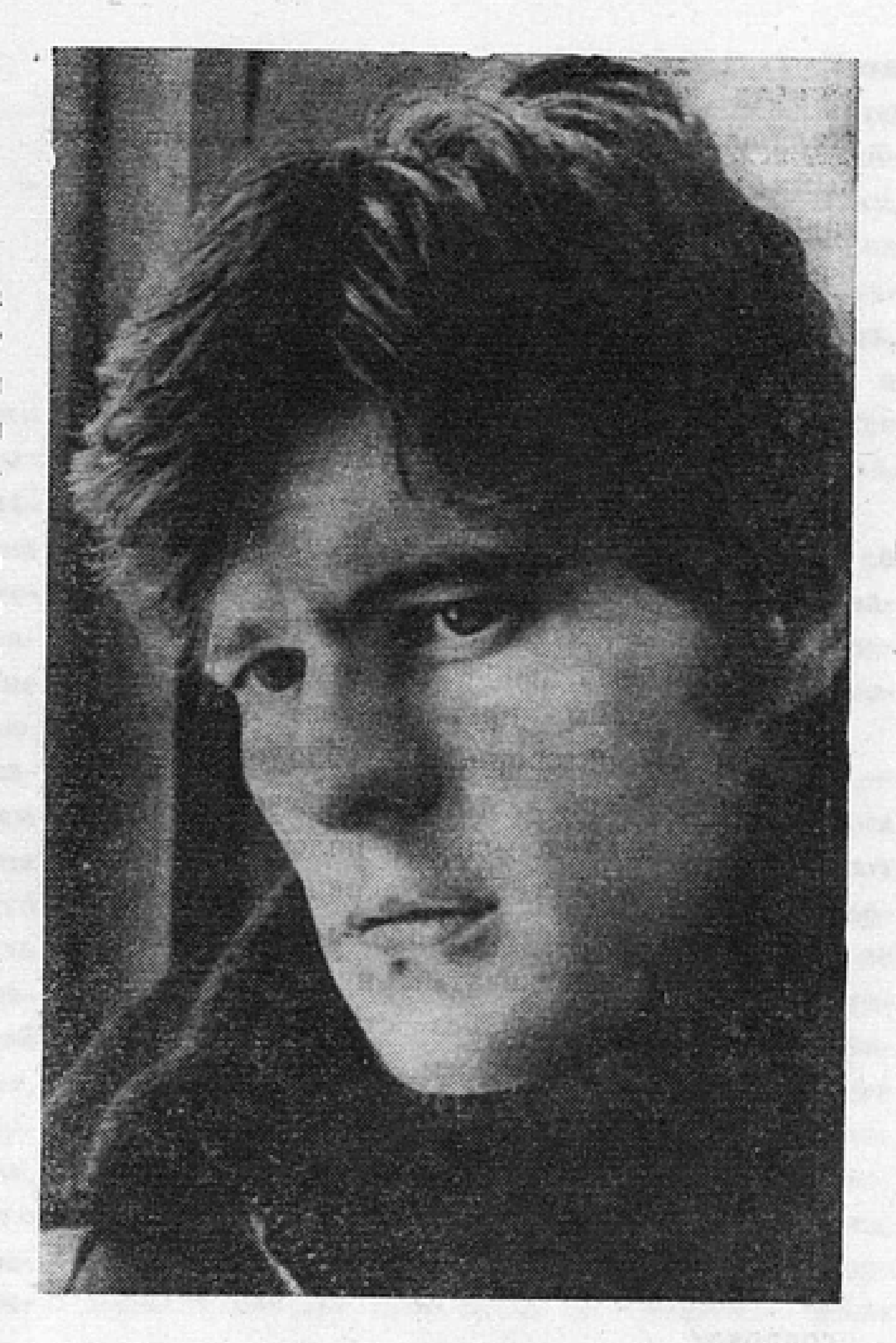
«Характеристика»

(Болгария)

Александр Томов написал для режиссера Христо Христова сценарий, взяв за основу свою повесть «Святая Анна». Он жестко и динамично выстраивает конфликт. Герои сталкиваются лоб в лоб. Драматичное турнирное противоборство. Почти рукопашная. Фильм публицистичен, экран высказывается по насущным для общества вопросам со всей определенностью. Здесь бал правит полемическая острота, помноженная на социальный пафос.

Сюжетная завязка подтверждает эффектность хода, взрывающего стереотип. Бригадир таксомоторного парка Иван Палиев (Ивайло Герасков) отказывается подписать характеристику водителю Ице. Не суть важно, вычитал ли эту историю Томов в газетах или сочинил ситуацию «без подсказки». Важно, что задет общественный нерв, затронута самая что ни на есть злоба дня. Обтекаемо-благодушные «грамотен... устойчив...» вкупе с другими поистине ритуальными формулировками выпекаются отнюдь не одними завзятыми формалистами, но и теми, кто не находит в себе мужества противостоять инерции взаимного попустительства. Вот и отечественная «Литературная газета» заносит понятие «отрицательной характеристики» в свою иронически-шутливую «Красную книгу»...

Палиев совершил поступок. Такой герой мгновенно завоевывает симпатию зрителя. К концу фильма к симпатии добавится сострадание, но об этом чуть ниже. Я принял сюжетный посыл фильма безоговорочно, задав себе один-единственный вопрос: почему наш правдолюбец споткнулся именно на этой злосчастной характеристике, что — прежде не приходилось подмахивать «липу»? Должен сказать, экранное объяснение будет убедительным и толковым. Потому что Иван знает Ице как облупленного: это лодырь и прогульщик, ловкач и пройдоха, исповедующий универсальный принцип «ты — мне, я — тебе». То есть Ице для Палиева та самая последняя капля, переполнившая чашу его терпения.



«Характеристика»

Универсальность деляческого кредо Ице на своей шкуре почувствует и Палиев. Ты мне режешь выгодную работенку с перспективой (а без положительной характеристики Ице не видать ее как своих ушей), ну, а я тебе устрою кошмарную жизнь. И устраивает, показывая все свое умение.

Надо отдать должное Томову и Христову: они создают психологически впечатляющую картину заговора зла. Зло в лице Ице и его дружков бьет по самым уязвимым точкам. Вместе с женой и ребенком Палиев теснится в крошечной квартирке, со дня на день

ожидая получения новой. Но председатель жилищной комиссии Баев повязан с Ице темными делишками. И вот имя честного бригадира оказывается вычеркнутым из списка очередников. Молодые родители несут тяжкий крест, их ребенок серьезно болен. Ице с мефистофельской проницательностью искушает жену Палиева, предлагая ей дефицитные лекарства, разумеется, в обмен на подпись ее мужа под характеристикой.

А что же Палиев, есть ли «кулаки» у носителя добра?

Актер Ивайло Герасков лепит характер человека чуткого, ранимого, отнюдь не упивающегося своим нравственным ригоризмом. Раз уж мы заговорили о типологии «положительного героя», то в человеческой уязвимости Палиева слышится полемическое противопоставление героям экрана, выдвинутым на авансцену ранее, в предыдущее десятилетие, этаким жестковатым и ироничным прагматикам, рыцарям без страха и упрека с инженерным мышлением. И пусть в финальном успехе протагониста традиция позволяет не сомневаться, подчас-таки посещает сомнение: а выдюжит ли Палиев, прорвет ли крепкую паутину мафиозных, по сути, взаимоотношений, опутавших трудовой коллектив таксопарка?

— ...Шантаж с лекарством отравляет отношения Палиева с женой, дело катится к разводу. Но Палиев и не думает выбрасывать белый флаг. По его настоянию собирается партийное собрание. Палиев надеется, что товарищи поверят его доводам, осудят Ице и Баева. Он говорит смело, режет всю правду-матку, ожидая, что другие выскажутся столь жс нелицеприятно. Но вот тот, на кого Палиев рассчитывает больше всего, уходит в кусты, боясь мести Ице и Баева. Мы болеем за бригадира, хотим его победы, и, кажется, именно зрительское ожидание скорее, нежели логика жизни, материализует появление человека, выступление которого на собрании склонит чашу весов в сторону справедливости. Это бедолага Пенчев, повязанный по рукам и ногам унизительной зависимостью от негодяев, решает в минуту наивысшего напряжения наплевать на все и поддержать Ивана. Подонку Ице воздают по заслугам. Баева увольняют за злоупотребление служебным положением.

Но, вероятно, чтобы не создалось впечатления безоблачного «хэппи энда», героя заставляют платить за победу тяжкую цену: от него уходит жена. Вот она, диалектика: выигрываешь в одном, в другом теряешь... Наверное, бывает так. Однако жаль, что житейские зигзаги не обоснованы в полной мере психологией персонажей, характеры которых несколько зажаты в тисках рассудочной драматургии. Императивность главного героя, видимо, и предопределила нехватку «нормальной» человечности.

«Вот пришел новый парень» — так символично назывался один из чехословацких фильмов последних лет. «Новый парень» все чаще появляется в лентах и других стран социализма. Его приход на экран Болгарии ознаменовал углубление поиска нового героя, поиска, продиктованного духовными потребностями динамично развивающегося общества.

Олег Сулькин



«На охоте», «Костюмер»

(Великобритания)

Как ни странно, из головы не идет Джимми Портер, осборновский «бунтарь без причины» из «Оглянись во гневе», с его дерзкими наскоками на английскую благопристойность, на замечательно отлаженное английское лицемерие, на традиционное, словно бы канонизированное, исконно английское несоответствие между видимостью явления и его сущностью. Ну, разве не воспринимается порой комментарием к его исполненным сарказма тирадам существование персонажей фильма Алана Бриджеса «На охоте»? Разве не кажется, что это на экран глядя вынужден он «отдать должное старой Эдвардианской гвардии», умеющей «придать своему мирку соблазнительный вид»? И пояснить: «Домашнее печенье, крокет, блестящие идеи и блестящие мундиры... долгие солнечные дни, изящные томики стихов».

На экране изысканная роскошь родового поместья сэра Рэндольфа Неттльби — холодноватые пейзажи известных английских художников, воспетых на рубеже веков Александром Рёскином, чье имя не раз произнесут действующие лица этой истории, органично вписанные в ее аристократический зеленовато-коричневый фон. Впрочем, в том-то и дело, что фоном никак не назовешь ни пожухлую траву осеннего луга, ни томную грацию чистопородных лошадей или балетный гон охотничьих собак, ни графическую линию птиц в предрассветном молоке тумана, ни этот старинный замок, который видел членов королевской фамилии, ни весь этот мир вещей, его населяющих, — дорогих, английских, а значит, добротных, сработанных на века. Образ чеховского театра, одушевившего, по словам Л. Андреева, все, чего драматург «касался глазом», «театра настроения», где «играть... должны не только люди», но и «стаканы, и стулья, и сверчки», витает над кинематографом Бриджеса (вспомним «Человека по найму» или «Возвращение солдата»). Хотя подчеркнем: режиссер исповедует «религию Кино», причем кино национального, английского, а оно всегда тяготело к подробному, фактурному изображению среды. Да и где же еще, как не на экране, есть возможность с такой естественной безусловностью показать, что мы неотделимы от «мира света, звука и вещей», что на нашу душу огромное влияние имеют «заход солнца, его восход, гроза, дождь» (К. Станиславский)?

Создатели фильма «На охоте» говорят со зрителем на языке кинематографической пластики, содержательный стиль — поверх слова, поверх действия — обнажает смысл происходящего.

А происходящее — тоже по-чеховски — обыденно, бессобытийно. Обитатели замка стреляют фазанов, катаются верхом, обедают и прогуливаются по ухоженным аллеям парка, обмывают лапы красавцу догу, прежде чем разрешить ему улечься на ковре у камина, заводят адюльтеры, переодеваются к ужину, раздают призы за лучшие маскарадные костюмы... Заурядность «скучной истории» значима, в ней, собственно, и заключено содержание картины. Ибо бытие измельчало до быта, уравнялось с бытом, постепенно к быту свелось. А потому чуть тронь устоявшийся, веками отлаженный, отшлифованный до ритуала быт, и в мгновение ока жизнь всех почти персонажей, лордов и леди, собравшихся в чарующе красивой усадьбе, накренится, зашатается. Но тем настойчивее апеллируют они к «протоколу», тем ревностней держатся за внешнюю стабильность, за этикет, освященный традицией и привычкой, — так тяжело больной тщательно бреется и надевает лучшее в слепой надежде обмануть врачей, болезнь, самого себя.

Пришла пора напомнить красноречивый начальный титр картины: «Осень 1913». Время надвигающегося исторического слома — приметами его приближения в обетованном уголке «доброй старой Англии» пренебрегают. «Игра» продолжается. И зорко следя за тем, чтобы всеми неукоснительно соблюдались правила, выработанные уходящим веком, уходящим сословием, уходящей моралью, ее уча-

стники своим тщанием лишь подчеркивают ощущение обреченности этой, по существу, уже проигранной игры. Умение англичан с блеском развенчивать собственные мифы всегда питало английское искусство. Усмешка по поводу представлений об Англии как о «стране очаровательных зеленых деревень, где над каждой крышей мирный дымок и все счастливы», прозвучит и в фильме Бриджеса. Правда, ей недостанет горечи — ровную элегическую интонацию повествования фильм не нарушит ни разу, и многие аспекты смены эпох, исторического порубежья останутся в подтексте или вовсе за кадром.

Реконструируя плавное течение жизни английской аристократии начала века, Бриджес намеренно воскрешает столь популярное в те годы имя Александра Рёскина. Отголоски его романтического бунта против «антипоэтичного», утилитаристского в своей основе буржуазного миропорядка слышатся в утонченных беседах гостей. Совсем в духе Рёскина нападает на аристократию сэр Рэндольф (последняя роль недавно умершего Джеймса Мэйсона), озабоченный духовным измельчанием класса избранных. Пафос рёскинских утопий, его теории о тождестве Добра и Красоты — в вопросе Оливии: «Искусство ведь делает нас лучше, не так ли?», в строках письма, которые обращает к ней влюбленный Лайонел: «Ты Истина, потому что ты Красота, или ты Красота, потому что ты Истина». Подлинно нравственная жизнь покоится на бескорыстном наслаждении прекрасным — природой, искусством, женщиной, полагал Рёскин. И авторы фильма словно бы поверяют положениями его этики и эстетики все то будничное, что укрывает за своими толстыми стенами старинный замок потомственного аристократа. Высокий стиль неотправленного письма Лайонела сгодился для его слуги — теперь он завоюет сердце неуступчивой горничной; союз двух душ вытеснен удобным браком; контакт человека с природой оказался весьма далеким от бескорыстия и совсем не безобидным. Гармония существования — «игры» закономерно оборвется «драмой на охоте» — смертью егеря, убитого самым азартным, самым честолюбивым из «игроков».

Охота как наиболее концентрированное воплощение жизненного ритуала «уходящих людей» — сквозная и единственная метафора



«На охоте»



«Костюмер»

этого избегающего акцентов фильма. Она, прямо скажем, не нова, однако нужна Бриджесу. Это последняя охота. Следующий охотничий сезон ее участники встретят совсем на других полях. Заключительный титр фильма назовет имена тех, кто остался лежать где-то далеко-далеко от этого уголка рая земного, от этого «лучшего места для охоты на фазанов».

Признáемся: мы беспечально расстались с героями — не на характерах держится эта картина. В противоположность ей другой английский фильм, показанный на фестивале в Москве, запомнился прежде всего героями. И это закономерно: тема «Охоты» — игра-морока, в которой тщательно продуманная личина скрывает, вытесняет, подменяет подлинное лицо. Делает незаметным его отсутствие. В «Костюмере» тоже идет игра, но совсем другая: она выпускает индивидуальность на волю, она дарит ей свободу самопроявления. Все персонажи бесхитростной ленты Питера Йетса с первой экранной минуты попадают в столь гипнотический для зрителя контекст «театрального романа» и потому не только пленяют, но и обнадеживают — благодаря своей узнаваемости. Человек театра, театр, думаем мы, в чем-то главном неизменен, а значит — вечен...

Признание в любви к театру — «жанр», тема, пафос этой остроумной и трогательной ленты, экранизации пьесы Рональда Харвуда (бывшего театрального костюмера), сделанной так, будто кино еще не обрело самостоятельности и старается во всем подражать старшему брату: кажется порой, что авторы вполне солидарны с героями, для которых за пределами театра вообще вряд ли что-нибудь существует. Шекспировская формула «Весь мир — театр», нацеленная прежде всего на характеристику бытия, в «Костюмере» перевернута: театр и есть жизнь. Только театр. Он могущественнее и реальнее всего, что происходит на вздыбленной войной земле, в безрадостном сорок третьем году. Реальнее самой войны — буря в «Лире», над которой за сценой истово трудятся все участники спектакля от бутафора до Корделии, заглушает грохот воздушного налета, а рухнувший от бомбежки дом сильно смахивает на декорацию. Театр

может все — только театр и может. Для иллюстрации этой главной мысли фильма авторы строят сюжет вокруг шекспировского «Лира». Шекспир здесь — вершина и метафора театра, символ веры.

...Сэр Джон (в пьесе выясняется, что титул — фикция) на грани помрачения рассудка попадает в клинику, но бежит оттуда, чтобы не отменять спектакль. С помощью верного Нормана, костюмера, слуги, гримера, который вкладывает душу в эту парализованную плоть, артист все-таки сотворит чудо, выйдет к публике и сыграет своего двести двадцать седьмого и — последнего, предсмертного Лира. А потом навсегда закроет глаза в обшарпанной гримуборной, и вмиг осиротевший Норман, уязвленный его уходом — «слишком просто и быстро для него», — один неутешно оплачет своего неблагодарного короля.

Именно Шекспир сообщает этой скромной, «антикинематографически» рассказанной истории глубину, которую сам режиссер, к сожалению, порой как будто не замечает. «Век расшатался» — в который уже раз в истории человечества, — и мотивам величайшего из драматургов, представляемым на сцене жалкой, урезанной войной труппой, то трагическим, то комическим эхом вторят коллизии жизни. Парафраз трагедии Лира — и самоощущение корифея сцены, и его безумие, и отношения с женой, которая лишь в театре — Корделия, а в жизни ей куда ближе амплуа любой из старших сестер.

В «пьесе жизни» роль младшей дочери короля отвоевал для себя костюмер Норман. Вот почему мы нисколько не удивимся, когда в финале окажется, что только его и забыл упомянуть патрон в своем посвящении к книге мемуаров. Эта важная параллель обретает особую пластическую выразительность, вписываясь в театральную традицию, поскольку на дуэт «король сцены — его слуга» одновременно проецируются и отношения Лира с Шутом. Вспомним: Корделия и Шут, олицетворявшие словно бы две ипостаси Добра, в истории театра — в трактовках самых разных режиссеров — нередко соединялись в одно лицо. В русле этих представлений, мне кажется, работает и Том Кортни, артист необычайного ума и изящества, который все же временами слишком педалирует женскую природу своего героя, перекрывая самоигральной эксцентрической краской им же найденные тончайшие оттенки этого трагического характера. Хотя, тем не менее, ему удается создать образ поразительного обаяния, подчеркнув в этом маленьком человеке талант и незаурядность. Кортни — опять же в традициях сцены — играет костюмера-шута как alter eqo своего господина, как его изнанку и его совесть, вассала и судью одновременно. И еще одно смысловое совпадение: его герой, как и всякий человек театра, носит маску — он слегка играет роль преданнейшего слуги при большом артисте, «вашего Нормана с грустными глазками», — так ведь и шекспировский Шут тоже играл роль шута при короле. Типичный человек из театрального закулисья успевает многое рассказать о человеке вообще.

Сэр Джон, которого сочно, с размахом играет Альберт Финни, тоже больше, нежели «артист до мозга костей». Разумеется, мы наслаждаемся счастливым попаданием Финни в самую сердцевину психологии премьера: истерика, деспотизм и детская беззащитность, целомудрие и пошлость, искренность и позерство, божественное озарение и расчет, гипертрофированное тщеславие, гордыня, суетность и бескорыстное самоотречение, щедрость души — сколько всего тут спуталось в хитроумный клубок. Но если театр в «Костюмере» явлен квинтэссенцией жизни, его «король» концентрирует множество добродетелей и пороков, сплавленных в человеческой природе в нерасторжимое единство.

... «Мы живем в опасное время. Темные силы грозят уничтожить нашу цивилизацию, и мы, скромные артисты, делаем все, что в наших силах, чтобы, подобно солдатам, сражаться за правое дело в этой великой битве». Не сняв грим шекспировского Лира, обращается к залу его кумир. В этих словах, если снять с них налет театральной выспренности, заключена великая и простая истина, объясняющая, почему искусство бессмертно и почему никогда не перестанем мы любить тех, кто ему свято служит.

Нина Зархи

«Красная графиня»

(Венгрия)

Удивительная судьба! Не на один — на десять романов хватило бы событий, которые она вместила. Выразительны хотя бы уже эти ее даты.

Катинка Андрашши родилась в 1892 году. (Только через три года в Париже наделают шуму первые киносеансы.) А в 1985-м (без малого век спустя!) та же Катинка, преодолев старческую слабость, явится в один из будапештских кинотеатров на премьеру «Красной графини» Андраша Ковача и на правах ее героини будет надписывать новенькие экземпляры книги, приуроченной к выходу фильма.

Между этими датами биографии Андрашши (теперь они на ее надгробии) — жизнь, прожитая неугомонно, страстно, драматично.

Кто же такая Катинка Андрашши? Отчего ее в молодости прозвали Красной Катой, Красной графиней? Почему недавние некрологи, занявшие в венгерской прессе чуть ли не целые полосы, утверждали в один голос, что она «принадлежала к числу самых выдающихся венгерских граждан нашего столетия»? И почему Андраш Ковач, известный режиссер, много сделавший для того, чтобы национальная история Венгрии явилась нынешним поколениям его соотечественников в верном освещении, выбрал на этот раз героиней своей картины именно Катинку Андрашши?

Первое объяснение — в имени ее мужа. Михай Каройи — крупнейший политический и общественный деятель, лидер либеральной оппозиции в монархической Венгрии, вождь буржуазно-демократической революции 1918 года, премьер-министр, а в начале 1919-го президент Венгерской республики. После, в обстоятельствах вынужденного скитальчества, вдали от родины, он, истинный венгерский патриот, борется за сплочение демократических сил, за создание единого фронта венгерских социалистов и коммунистов, редактирует выходившую в Париже «Венгерскую газету», а в 1929 году выступает с речью на берлинском конгрессе Международного антифашистского комитета, в 1932-м собирает подписи, чтобы предотвратить казнь осужденных в хортистской Венгрии коммунистов, в 1941-м возглавляет действовавшее за границей движение «За новую демократическую Венгрию», а в 1947-м как дипломат представляет в Париже новую, демократическую Венгрию.

Прожить жизнь рядом с таким человеком — значит невольно вписать и собственную биографию в календарь большой истории.

Общественно-политические процессы первой половины XX века не просто вмешались в судьбу героев этой картины, но стали ею. В июле 1919 года, когда Венгерской коммуне, сменившей буржуазно-демократическую республику, оставались считанные дни, Катинка Андрашши с мужем выехали за границу. Думали, ненадолго. Рассчитывали рождество встречать уже дома. Пути к возвращению отрезали пришедшие к власти хортисты. Новые правители Венгрии объявили Каройи вне закона, устроили над ним заочный суд. Приходилось переезжать с тремя крошечными детьми из одной страны в другую, чтобы укрыться от преследователей. (Режиссер рассчитанно поставил в начало кинoромана сцену охоты — ей надлежит не раз отозваться.) Катинка Андрашши была рядом с мужем все долгие годы изгнания, до самой его смерти. А после берегла его память и защищала его имя. И то, что сегодня в Будапеште, у здания парламента на берегу Дуная стоит изваянный в бронзе демократ и антифашист Михай Каройи,— это словно и памятник ей самой, ее преданности, любви, настойчивости. Андраш Ковач сообщает в титрах «Красной графини», что положил в основу сценария мемуары Катинки Андрашши, любезно предоставленную ею переписку, свои беседы с ней. Фильм и открывается фрагментом снятой на пленку беседы. На экране девяностолетняя женщина, сохранившая следы былой красоты и элегантность. Она спрашивает режиссера, который за кадром: «Почему вы хотите делать фильм обо мне, почему не о Михае Каройи?..» И голос Ковача: «Ваши жизни... настолько тесно связаны одна с другой, что этот



«Красная графиня»

фильм в такой же степени о Михае Каройи, в какой о Катинке Андрашши...»

Андраш Ковач направил свет именно на нее, на Катинку, и его можно понять: тяжесть испытаний, которые обрушились на этих людей, соединивших однажды и навеки свою судьбу, — на женских плечах кажется особенно непереносимой. И еще одно соображение: женщина подчас зорче видит эпоху, во всяком случае, способна существенно дополнить мужскую, «кабинетную» историю, адресующуюся все-таки к уму, «историей чувств». Катинка Андрашши, или Катуш, как ее по-домашнему называют в фильме, чувствительно резонирует на весь ход событий; благодаря этому большие и малые эпизоды венгерской политической жизни начала века входят в наше зрительское сознание (по крайней мере так в замысле) не как хрестоматийные исторические факты, а как чьи-то непосредственные впечатления, личная тревога, душевный подъем или боль.

Катинке Андрашши, отпрыску одной из самых богатых аристократических семей монархической Венгрии, как видим в фильме, дорого обошлись ее демократические убеждения. Сначала родные думали — игра, каприз, а потом, когда в возглавленную Михаем Каройи революцию стали терять свои феодальные привилегии, увидели, что Катинка им не защита. Здесь-то ей и бросают: «Красная Ката!..» и слышат в ответ: «Среди вас можно быть только красным»... Впрочем, это еще заявка, еще ростки тех решительных поступков Катинки Андрашши и последовавших за ними испытаний, которые будут в других главах ее жизни.

Тут, собственно, и лежит второе, может быть, главное объяснение магической притягательности этой фигуры, ее права быть не только персонажем-рассказчиком документально-исторического киноромана, а его центром — драматургическим, образно-смысловым, духовным. И как раз в этом пункте собираются мои основные претензии к сценаристу и режиссеру в одном лице.

Ясно, сколь трудно было уложить в сто пятьдесят экранных минут обширный и выразительный историко-биографический материал, где каждая линия, отпусти ее на волю, вытесняется в самостоятельный сюжет. Скажем, соблазнительно было включить — на радость

историкам кино! — ту наивную приключенческую «фильму» 1914 года, если, конечно, она сохранилась, в которой юная Катинка накануне замужества увлеченно сыграла главную роль. Что поделаешь, это для другого романа. Но и в данном романе есть неиспользованные резервы. Жаль, что многое, начиная с блистательной родословной Катинки Андраши, ушло в скороговорку, в несколько фотографий сановитых предков с беглым комментарием. Характер героини, к досаде, потерял по пути на экран и свою предысторию (хотя бы и детские мятежи), и свои красноречивые проявления после, уже под фамилией Каройи. «Я арестую Красную Кату, если она не оставит свои проделки», — грозил в 1917 году венгерский министр юстиции Важони. Что за «проделки»?.. Фильм и об этом ни слова. Хотя понятно, что решающие в становлении характера минуты драгоценны для образа, который Юли Башти старалась сделать объемным, насколько это было возможно. Удивительно, как у актрисы хватает средств оставаться естественной в столь разных и быстро меняющихся ситуациях.

С героями «Красной графини» мы расстаемся в переломный момент их общей судьбы — летом 1919 года, в час начала их скитальчества. На вторую половину их жизни ляжет груз главных драм. Но и в тех главах биографии Катинки Андраши, к которым обратился в своей новой работе Андраш Ковач, вполне проявился характер этой женщины. Ее непоказная стойкость, терпение и вера. «Вера без иллюзий», как написал когда-то на титуле своей книги Михай Каройи.

Александр Трошин

«Любовь не возвращается»

(Вьетнам)

Молодой, полной сил Зу Ен, матери пятилетнего озорного карапуза, жизнь когда-то казалась радужной, а счастье нескончаемым. Вместе с юным мужем они запускали большого бумажного змея в безоблачное небо. Но муж ушел сражаться за свободу вьетнамской земли. И погиб. Кроткая, безутешная, беззащитная Зу Ен решила, что с гибелью мужа закатилась и ее жизнь.

Молодая женщина страдает в одиночку, потому что от всех скрыла «похоронку», выражаясь нашим языком. Все родичи, все односельчане считают мужа Зу Ен живым, может быть, пропавшим без вести, может быть, отправленным на особое, чрезвычайно важное задание, а может быть, дослуживающим положенный срок в армии. Все бы так и оставалось многие годы, если б не выпали именины мамы Зу Ен. Все — а пуще всех дедушка — просят написать в армию, вытребовать слишком долго воюющего паренька хоть на денек.

Признаваться в обмане поздно. Испортить праздник всей семье — мало хорошего. И вот Зу Ен, взвесив все «за» и «против», отправляется к учителю Хану.

С застывшим, угрюмым лицом выслушивает учитель грустную историю. Он понимает, что Зу Ен хочется, чтобы всем было хорошо. Даже ценой обмана. А там — как-нибудь все образуется... И что ж — учитель кивнул и взял пачку писем погибшего, чтобы по возможности подделаться под его стилистику и почерк...

Вьетнамская кинематография выпускает сегодня до 15—20 полнометражных игровых фильмов в год. Фильмы эти весьма различны по уровню. На одном из предыдущих Московских кинофестивалей режиссер Нгуен Хонг Шен всех восхитил картиной «Опустошенное поле» — она была удостоена Золотого приза. То была картина мирового класса. Конечно, основной репертуар вьетнамского кино куда скромнее. Но тот, кому интересны





«Любовь не возвращается»

процессы, разворачивающиеся сегодня в культуре Вьетнама, отыщет подчас много любопытного в простодушном сюжете картины Данга Ньят Миня «Любовь не возвращается».

В фильме, о котором речь, легко угадываешь авторские намерения, видишь места, где задуманное воплощено не полностью, с заминкой. Оператору лучше всего удаются дневные натурные съемки — серо-серебристая гамма посевов, черные акценты поливных площадей, небо с загогулинкой игрушечного змея, мирный простор пронизанного солнцем воздуха. В интерьерах камера чувствует себя скованно. Но труднее всего добиваться органичного изобразительного решения в ночных съемках на натуре. На пленке невысокой чувствительности царит однотонный мрак с резким световым ударом в нужном по смыслу сюжета участке кадра. В результате нюансы и оттенки пропадают. И сцены видений, игры ума (в них героиня встречается со своим покойным мужем) сняты так, будто убитая горем Зу Ен беседует просто с живым человеком — видно каждую мельчайшую черточку на лице.

Подобная простота стилистики придает всему происходящему особое звучание. Как несоразмерность фигур в старых иконах, как упрощенность жестов в гравюре по дереву, изобразительная лапидарность картины добавляет к сюжету оттенок библейской аскетичности, безыскусность притчи.

...Учитель сделал то, что от него требовалось. Семья, заслушав бодрое письмо, пришедшее как будто из отдаленного гарнизона, порадовалась от души: хоть и не приехал сам, но такое теплое и душевное послание после столь долгого перерыва тоже хороший подарок к маминому дню рождения. Родичам больше ничего и не нужно, а между тем на Зу Ен все это производит совсем другое впечатление.

Чувство потери вспыхивает с новой силой. На деревенском празднике ей выпало, несмотря на отнекивания, участвовать в самодеятельном спектакле. В отрывках из старой народной драмы она оплакивала легендарного героя, уходящего в бой с жестоким врагом. Сама ситуация прощания с воином задела столько живых струн в душе неопытной исполнительницы, что она буквально потрясла собравшихся на вечерней площади односельчан. Растерян партнер, спектакль сломался, сама Зу Ен в слезах и смятении бежит домой...

И встречает Ле Лоя, человека из песен и легенд. Здешний житель, героически отдавший свою жизнь еще в прошлом веке в борьбе с кровожадным феодалом и его прихвостнями, он теперь, по поверью, бродит по ночам вокруг села, охраняя земляков от возможных напастей. Он объясняет растерянной молодой женщине, что они, воины, павшие за родную землю, не пропадают, не исчезают, не рассеиваются во вселенной, они остаются существовать во всей своей нетленности... Так и муж

ее. Он жив, пока жива о нем память, но увидеть его нельзя, и, значит, жизнь свою надо строить по-новому...

Сегодня общественность Вьетнама много внимания уделяет борьбе с казенщиной и бюрократизмом. В фильме вспыхнул ненадолго и этот мотив.

Учитель полюбил Зу Ен. Но его быстро разоблачили. Ни в чем не повинного и глубоко порядочного человека осудили на собрании руководства, грозили нажаловаться в районо, инкриминировали нравственное разложение.

Учитель уехал. Уехал, не простясь. А в ней, в Зу Ен, что-то вдруг сдвинулось, встрепенулось... Намека на возможный оптимистический финал нет и в помине. Просто жизнь, решительно перечеркнутая, начинается вновь.

Виктор Демин

«Женщина и чужой» (ГДР)

...Все начинается почти абстрактно: двое мужчин в плену, в короткие минуты одиночества делятся своим прошлым. Можно сказать иначе — делят на двоих одно прошлое, потому что Карлу и вспомнить-то особенно нечего. Зато у Рихарда была любовь, ласковая жена Анна, маленький город... Мирная жизнь, которая — со всеми ее теплыми подробностями и привычками, с фотографией Анны — теперь одна на двоих.

Одна мирная жизнь двух молодых, истосковавшихся мужчин и есть образ войны в фильме, сделанном сценаристом и режиссером Райнером Зимоном по рассказу Леонгарда Франка «Карл и Анна».

Рихарда отправляют дальше, в русский тыл, куда-то в глубь Средней Азии, а Карлу удается бежать и добраться до Анны.

...История Карла и Анны начинается в маленьком немецком городке, сохранившем еще ритуалы довоенного существования, где надо всем главенствует непропорциональный деревянный монумент фельдмаршала Гинденбурга и где женщины все еще ждут мужей с войны, с той, с первой мировой.

Можно по-разному поставить эту странную историю. Райнер Зимон отказывается от фильма в стиле «ретро», хотя немудрящая повседневность жизни показана детально и скрупулезно. Режиссер не делает и сколько-нибудь очевидных отсылок к традиции немецкого немого кино, привычно соотносимой с экспрессионизмом, хотя и для этого сюжет дает очевидные предпосылки. Автор предпочитает остаться если не «при факте», как говорил Достоевский, то при сюжете; можно даже сказать, при фабуле. Карлу поначалу трудно убедить Анну, что он и есть ее вернувшийся с фронта муж. Казалось бы, проще сказать правду, тем более что на Рихарда пришла похоронка. Но дело в том, что Карл (Йоахим Лэч) в каком-то смысле и не обманывает Анну: она действительно есть его прошлое, о котором он знает все. Это прошлое, эту тоску по Анне он вы-



нес из горнила войны — все прочее она сожгла.

Еще щекотливее в этой странной фабуле положение Анны: она, конечно, знает, что Карл — не Рихард, но постепенно как бы вовлекается в это продолжение прошлого, в эту реконструкцию жизни из подробностей. Анну играет Катрин Валигура, и это в значительной степени решает фильм.

Дело в том, что, оставаясь при фабуле, режиссер не стремится ее драматизировать, что было бы несложно, или даже слишком индивидуализировать. Карл, Анна и Рихард (Петер Циммерман) не столько характеры, сколько типы, и то, что с ними случается, происходит в фильме не столько на индивидуально-психологическом уровне, сколько, скорее, на общечеловеческом. Ибо фильм не столько о случае одной странной любви, сколько о войне — о том, как она вторгается в человеческую жизнь.

«Женщина и чужой»



Именно поэтому так важен был выбор актрисы на роль Анны. Катрин Валигура воплощает очень молодое, очень простое, естественное существо (это труднее всего дается актрисам). Будь она умудреннее и характернее, сюжет требовал бы больше объяснений. Молодая женщина, приняв Карла в свою будничную, трудовую повседневность (он поступил работать слесарем), неохотно и с трудом пробуждается к эмоциональной жизни. Улыбка редко и скупо освещает ее милое, полудетское лицо. Смирившись как будто бы с тем, что война, отняв у нее Рихарда, послала ей Карла, более молодого и, вероятно, более энергичного, она все же где-то в глубине хранит верность Рихарду, как хранит на дне ящика похоронку. Переворот совершается, когда Анна понимает, что беременна. С этого момента для нее, как для естественного и простого существа, не столь уж важно, чья она жена, — важнее, что она будущая мать. Отпущенный из плена Рихард застает уже не неверного друга и изменившую жену, он застает в своем бывшем доме с е м ь ю. Анна уходит не с любовником, а с отцом своего будущего ребенка. И вся история — не о вине, хотя бы и невольной, не о соперничестве, раскаянии или отчаянии. Это притча о войне, которая отнимает у людей не только будущее, но и прошлое, искажает естественные человеческие связи, уничтожает не только мораль, но и почву для нее.

Майя Туровская



«Когда другие молчали»

[ГДР]

Промелькнули последние кадры, кончился фильм, а перед глазами все еще стоит старая женщина-коммунистка, и звучат ее слова, сказанные с трибуны рейхстага — негромко, но твердо, уверенно, слова о том, что она еще надеется открыть заседание рейхстага в новой, социалистической Германии.

Клара Цеткин — героиня фильма студии ДЕФА — произносит эту фразу в августе тридцать второго — в трагический для судеб ее родины момент: власть в Германии переходит к нацистам. А она как старейший депутат рейхстага, открыв его заседание, уступает председательское место откровенно торжествующему толстяку с лоснящимся лицом — Герману Герингу.

Большую, богатую событиями жизнь прожила Клара Цеткин. Достаточно напомнить, что среди ее друзей и соратников были Энгельс и Либкнехт, Роза Люксембург и Тельман. Тесная дружба связывала ее с русскими революционерами, с Лениным, Крупской, Марией Ульяновой. Цеткин была активнейшим участником международного женского движения, ее выступления и статьи по вопросам эстетики, проблемам культурного строительства при социализме вызывали неизменный интерес Владимира Ильича. Именно ею впервые были обнародованы ленинские слова о том месте, которое искусство должно занимать в жизни народа, освобожденного от эксплуатации. Благодаря Цеткин дошли до нас эти мысли вождя революции.

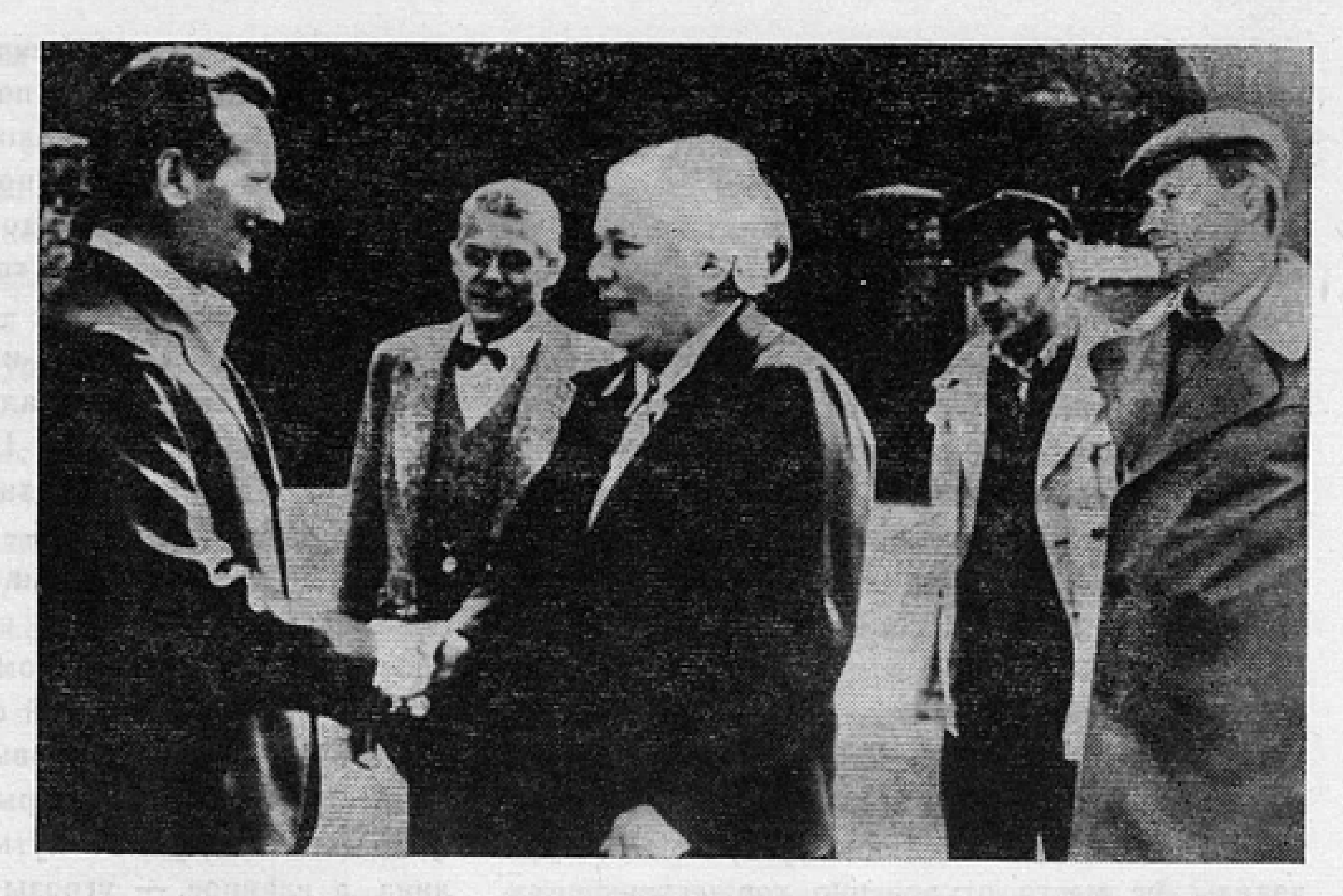
Здесь нет места, чтобы подробнее рассказать о жизни замечательной революционерки. До конца дней своих она оставалась пламенным борцом за дело пролетариата. Она прозорливо увидела в набирающем силу фашизме угрозу новой мировой войны.

Цеткин была хорошей матерью и женой, человеком живым, любившим шутку, музыку, танцы. В жизни ее, однако, оказалось много трагического. Много было и того, что могло бы стать основой приключенческого телесериала. Скажем, ее нелегальная поездка в фашистскую Италию на съезд социалистов — какой силы духа, какого мужества потребовала эта «экскурсия» по поддельным документам!

Почему же из такой «остросюжетной» биографии авторы картины — советский драматург Михаил Шатров и немецкий режиссер Ральф Кирстен — выбрали всего только один факт биографии Клары Цеткин? Семьдесят пять лет, тяжелая болезнь сердца, малярия, почти полная слепота — Клара Цеткин находится под постоянным наблюдением врачей в подмосковном санатории в Архангельском. Руководство Германской компартии не сразу решилось обратиться к ней с предложением: как старейшему депутату вновь избранного рейхстага выступить на его открытии. Сможет ли она физически выдержать путь от Москвы до Берлина, а главное — угрозы и травлю реакционной прессы и фашиствующих банд? Но для Цеткин альтернативы не было: надо ехать, надо выступить!

Режиссер Кирстен в своем оригинальном самоинтервью, помещенном в журнале «Фильм унд Фернзеен», на вопрос, почему он взялся за постановку этой картины, ответил: прежде всего потому, что она актуальна, ибо и сейчас, сегодня, через пятьдесят лет после событий, показанных в фильме, человечество вновь оказалось перед страшной пропастью. Тогда это был фашизм, теперь — угроза ядерной войны со стороны самых реакционных сил империализма. Фашизм отнял у человечества 50 миллионов жизней, ядерная война может уничтожить жизнь на Земле.

Эпизод выступления в рейхстаге — лучшее, что есть в картине «Когда другие молчали». Когда другие молчали... Другие... Кто же они — другие?.. Среди них, к сожалению, и товарищи по классу — рабочие, пролетарии, те, которые поддались нацистской пропаганде, обещавшей работу, справедливую плату за труд, демагогически «обличавшей» банкиров и «плутократов». Другие — социал-демократы, не приемлющие фашизма, но и не желающие бороться вместе с коммунистами, — довыживались до того, что благословляемые международными монополиями гитлеровцы захватили власть, а



«Когда другие молчали»

затем с помощью кровавого террора удерживали ее двенадцать лет.

Создавая фильм, авторы не могли уйти от одной из основных причин поражения левых сил — раскола рабочего класса. Здесь, по мысли создателей, важное место в структуре картины должна была занять сцена совещания руководителей коммунистов и социал-демократов. Должна была, но, к сожалению, не заняла. Дело в том, что эта историческая встреча показана как-то наспех, пунктирно, в ней не чувствуется напряжения тех дней, остроты сложившейся политической ситуации, есть всего лишь функциональные фигуры, произносящие текст.

Жаль, что создатели картины, особенно такой опытный драматург, как Михаил Шатров, не доверились истории, засомневались, будут ли интересны современному зрителю политические споры того времени, их накал. И поэтому, видимо, появилась придуманная полудетективная линия с гибелью юноши-фотографа от руки фашиствующего провокатора, лишь внешне соотнесенная с пребыванием Цеткин в Берлине.

Но эти частные просчеты искупаются великолепной игрой Гудрун Окрас — драматической актрисы из Дрездена, впервые снявшейся в кино. В то время Цеткин была, наверное, не столь бодра, как она изображена в фильме (ей оставалось жить меньше года). Но правда образа от этого не пострадала: Окрас передает ярко и эмоционально глубину душевных переживаний героини. Мы видим, какой вулкан чувств скрывается в этой внешне спокойной старой женщине.

В фильме «Когда другие молчали» достоверно и точно переданы реалии начала 30-х годов: костюмы и детали быта (в павильоне ДЕФА был даже выстроен зал заседаний рейхстага в точном соответствии с тем, каким он был в то время). Но главное — удалось показать подлинную Клару Цеткин — не внешне похожую на свой прототип, а человека, выразившего дух эпохи, дух несломленных героев, понимавших, в какую пучину бед и горя ввергают народы реакционные правители и те, кто молчаливо взирают на их бесчинства. Но не только понимание, не только реалистический взгляд на то, что случилось в Германии, отли-

чало этих людей. Они видели и пути борьбы, и путь к победе над силами зла.

Перед торжествующей бандой нацистов, в зале, где коричневая масса преобладала, в угрожающе мертвой тишине пожилая, немощная женщина негромко, но страстно, с трудом стоя у председательского стола, говорила: «Самоутверждение трудящихся в борьбе против фашизма — вот в чем основном предпосылка единого фронта против кризиса, империалистической войны и против корня этих зол — капиталистической системы производства... Требование момента — это единый фронт всех трудящихся для борьбы против фашизма...»

Всего сорок пять минут — время, отведенное для урока в школах, целых сорок пять минут лицом к лицу с врагами выступала Клара Цеткин. Зал выслушал ее слова молча. А впереди были разрушенная Варшава, Освенцим и Лидице, миллионы погибших, Ленинград и Сталинград, поверженный Берлин и Нюрнбергский эпилог...

«Урок истории» — так назывался советско-болгарский фильм о провокационном Лейпцигском процессе, устроенном нацистами над коммунистом Георгием Димитровым, над коммунизмом вообще, процесс, который выиграли коммунисты. Еще об одном уроке истории поставили фильм «Когда другие молчали» кинематографисты ГДР.

Михаил Семенов



«Дом и мир»

(Индия)

«Дом и мир» Сатьяджита Рея начинается написанным огненными буквами титром, полыхающим в ночи пламенем, звучащим за кадром хоралом. Рядом с этим напряженным, полным тревожных ожиданий прологом последующие затем кадры воспоминаний героини покажутся монотонными и медлительными, бесхитростно ясными, до поры не таящими в себе ничего значительного. Да и сам характер повествования будет восприниматься, пожалуй, как слишком уж обстоятельный, детальный, не оставляющий невыясненным ни одного психологического нюанса, ни одного мотива поступков героев. Словно бы новелла рассказывается с подробной неспешностью романа, не стремясь, однако, к охвату географических пространств и людских множеств, а сосредоточившись лишь на немногих обитателях одного дома, все более углубляясь в их души, в самих этих душах открывая большой, бесконечный мир. Нужно будет втянуться в этот романный ритм, чтобы ощутить его красоту, наполненность чувством и смыслом, чтобы понять, как необходим он этой истории, поначалу как бы просто проходящей перед нами, но постепенно все более захватывающей и вовлекающей в свое течение.

«Дом и мир» снят по роману Рабиндраната Тагора. К этому писателю у Рея особое отношение. Для него он не только великий художник, один из тех, кто создал бенгальскую литературу, но и друг его семьи, человек, оказавший немалое влияние на судьбу самого Сатьяджита, на выбор им жизненного пути. Позднее Рей не единожды соприкоснется с его творчеством, перенесет на экран его повесть «Разрушенное гнездо», его новеллы, поставит о нем документальный фильм. Обращение к роману «Дом и мир» тоже не случайно, это один из заветных замыслов режиссера, его он обдумывал еще за шесть лет до своего дебюта, потом не раз пытался к нему вернуться и только теперь смог его осуществить.

И в прежних фильмах Рея, сделанных по Тагору, иных критиков удивляла, а других воз-



«Дом и мир»

мущала вольность обращения с авторским текстом. Самого же режиссера это мало беспокоило: он сохранял в экранизируемых произведениях то, что было созвучно ему как художнику, все иное не боялся опускать или трансформировать в соответствии со своим ви́дением. Этой позиции Рей не изменил и теперь.

Избранное Реем драматургическое решение (здесь он выступает и как сценарист, а также как композитор) обладает законченной ясностью античной драмы. В фильме три главных героя, образующих классический любовный «треугольник», но смысл его не в фабульных перипетиях соперничества двух мужчин и метаний запутавшейся в своих чувствах женщины, а в том духовном наполнении, которое открывается в каждой из этих фигур.

Бимала, от лица которой и идет оживающий на экране рассказ, десять лет назад вышла замуж за богатого молодого помещика Никхила. Ее могла бы ждать участь бессловесной прислужницы своего господина, мир и интересы которой ограничены стенами женской половины дома, — так уж принято в их краях, и бремя судьбы она несла бы, не задумываясь даже, что может быть иная, лучшая доля. Но Никхил образован, интеллигентен, он хочет видеть в своей жене человека, равного ему, близкого по духу. Он приобщает Бималу к поэзии, уговаривает ее изучать английский. Появление в доме чопорной гувернантки мисс Гилби (последняя роль недавно умершей прекрасной актрисы Дженифер Кендал) — начало пути Бималы к духовному раскрепощению. Вместе с ней в безмятежный, живущий своими, отдельными от большого мира радостями и горестями мир женской половины дома однажды входит и дыхание происходящих вне его событий. Какие-то мальчишки забросали мисс Гилби камнями. За что? Неужели только за то, что она англичанка?

Чуть позже в доме появляется Сандип, друг Никхила, лидер движения свадеши. Что это за движение? Чего оно добивается? Бимала пока ничего не знает об этом. Сквозь занавеску своего окна она видит Сандипа, окруженного толпой, слышит его пламенные призывы объявить бойкот всем иноземным товарам и ответный сотрясающий толпу клич: «Да здравствует родина!»

Впечатление, произведенное этим человеком, столь велико, что Бимала даже соглашается на предложение Никхила познакомиться с ним, для чего ей надо совершить шаг поистине революционный — переступить границу женской половины. Никхил бережно поддерживает ее, когда она проделывает этот путь в несколько десятков шагов, для нее не менее трудный, чем путешествие в неведомую страну. Потом она решится совершить этот путь одна, в отсутствие мужа, сопровождаемая осуждающими взглядами. Сандип попросит ее повлиять на мужа: он единственный в округе не запретил на находящемся в его владении базаре торговать английскими товарами.

Но у Никхила свои взгляды: сочувствуя борцам за свободу страны, он не одобряет путей, которыми они подчас добиваются своих целей. Он сам может обойтись без привозных товаров, не покупать жене духов и заграничных

ных платьев — у него хватит денег, чтобы покупать товары отечественные, пусть и худшего качества и по более дорогой цене. Но он не вправе принуждать своих крестьян делать то же самое: для этого они слишком бедны. Никхила не увлекают боевые клики свадеши, он против того, чтобы сеять ненависть — она дает недобрые всходы, участь несчастной мисс Гилби лишний тому пример.

Так постепенно все более четко вырисовывается непримиримый конфликт между двумя друзьями, продолженный и в их отношении к Бимале. Никхил, сам все время подталкивавший жену к духовной эмансипации, внезапно для себя осознает, что между ней и Сандипом возникло чувство, которым она уже не может управлять, что он, Никхил, может потерять любимую женщину, потерять навсегда. Как ни трагична для него создавшаяся ситуация, принимает он ее со спокойным и мудрым достоинством. Не много стоит любовь женщины, никогда никого, кроме мужа, не видевшей, изначально лишенной возможности выбора. Любовь без свободы — не любовь.

Бимале предстоит пройти сложный путь. Сандип, покоривший ее страстной преданностью народному делу, раскроется иной своей стороной: увы, ей придется понять, что он просто эгоист, превративший политику в способ самоутверждения. Она поймет, что в ее Никхиле, скромном, никогда не выпячивающем себя, сторонящемся громких слов и клятв, гораздо больше и воли, и мужества, и любви к народу, не говоря уж о человеческой порядочности. Она увидит его иными глазами, и долгий поцелуй, последний для них, станет залогом того, что теперь их связывает любовь подлинная, свободная, которой не страшны никакие испытания.

Но в округе уже бушует пламя пожаров. Крестьяне, подстрекаемые сторонниками Сандипа, поднимаются на мятежи, не сулящие ничего, кроме кровопролития. Надо остановить, удержать их. Никхил умчится в ночь верхом на коне, чтобы не вернуться уже никогда. Его смерть — еще одно доказательство его правоты. Правоты героя, сделавшего свой выбор и не побоявшегося заплатить за этот выбор высшую цену.

Александр Липков

«Стико»

(Испания)

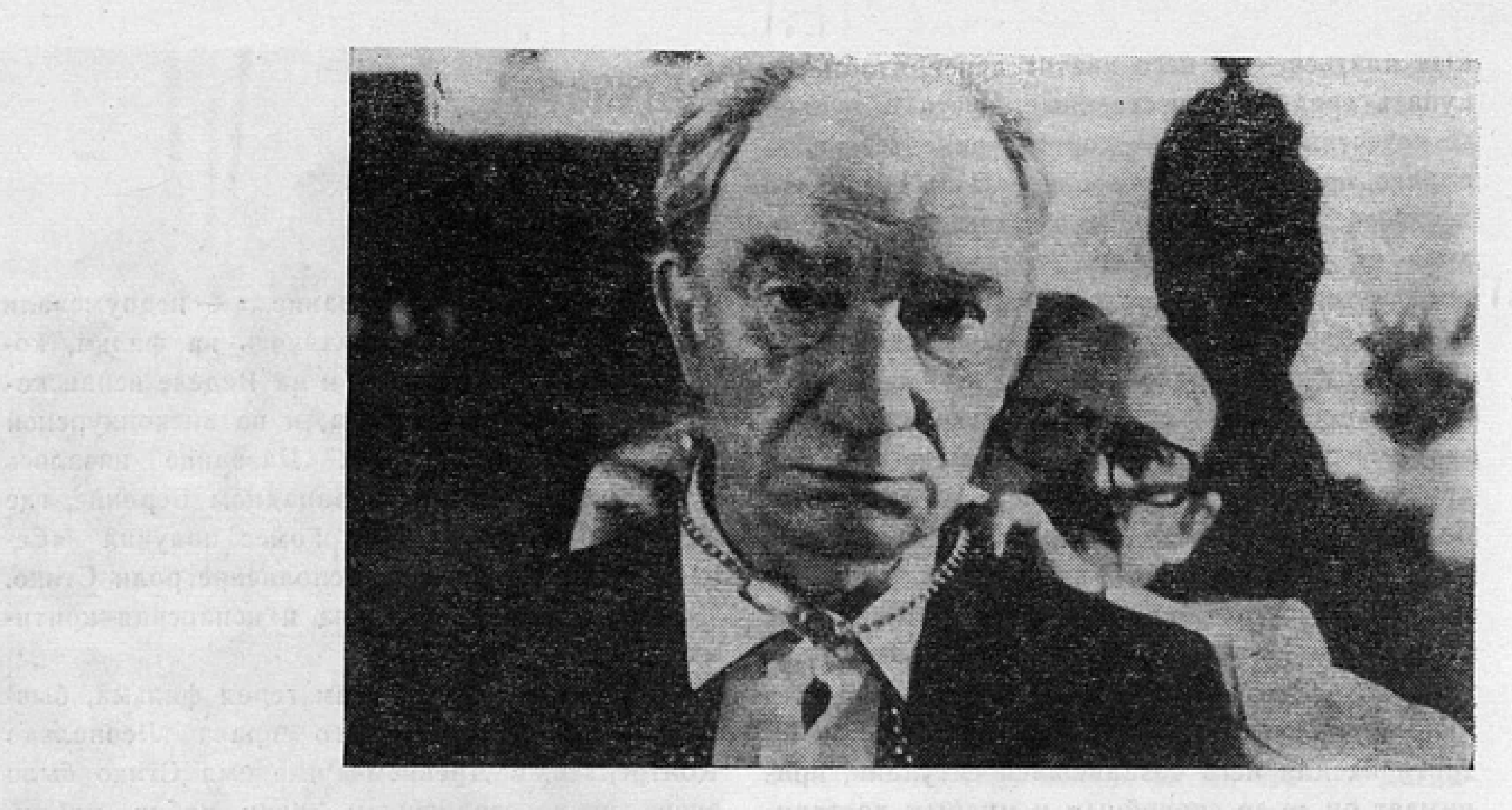
«Стико»? Странное название...» — недоумевали советские зрители, отправляясь на фильм, который демонстрировался и на Неделе испанского кино в мае этого года, и во внеконкурсной программе XIV ММКФ. Название казалось странным и зрителям в Западном Берлине, где актер Фернандо Фернан Гомес получил «Серебряного медведя» за исполнение роли Стико. Его необычность отмечала и испанская критика.

А между тем, по словам героя фильма, бывшего профессора римского права Леопольдо Контрераса, в Древнем Риме имя Стико было очень распространенным среди рабов. «Стико» — это история добровольного раба» — так режиссер Хайме де Арминьян определил тему своей картины. Абсурдная ситуация, положенная в основу сценария, написанного Арминьяном и Фернан Гомесом, позволяет исследовать психологию и рабов, и хозяев, хотя действие фильма разыгрывается в наше время...

Старый профессор Контрерас, вышедший на пенсию, навязывается в... рабы к своему бывшему ученику. Не без труда удается дону Леопольдо уговорить Барсену (известный испанский актер Агустин Гонсалес) стать его хозяином. Правда, соблазн уж очень велик: иметь то, чего нет и не было ни у кого, да еще использовать острый ум, знания, эрудицию профессора. И вот уже новоявленный «действующий рабовладелец», как назовут впоследствии Барсену, надевает на шею раба ошейник.

Покупка ошейника и выбор имени — последние «акты свободной воли»; в дом Барсены переезжает не дон Леопольдо, а Стико.

Поначалу присутствие в доме «папиного раба» — так представляется Стико маленьким дочкам Барсены — вызывает неловкость. Затем — раздражение. Он мешает всем: садовнику и кухарке, детям и родителям. Однако очень скоро домочадцы начинают привыкать к статуту рабовладельцев. Оказывается, ниче-



«Стико»

го не стоит разбудить в человеке стремление повелевать, когда есть желающий повиноваться. Каждый норовит дать Стико поручение. Он делает все за господ и за их слуг. Пишет статьи и речи за Барсену и делает переводы для его старшей дочери, работает на ферме по разведению кур, принадлежащей жене Барсены, и отводит младших девочек в школу, чистит бассейн и отвечает на телефонные звонки, ходит по магазинам и моет посуду, а крошка Альмудена даже ухитряется сделать маленький бизнес за его счет — за деньги показывает раба своим приятелям.

Арминьян известен своей тонкой, даже изысканной режиссурой. Некоторая дидактичность и прямолинейность, проявившиеся в «Стико», ему несвойственны. Но, рассказывая свою невероятную историю, он умышленно стремится расставить все точки над «i».

Итак, поведав о том, как человек привыкает к положению рабовладельца, показав, как мирные, добропорядочные буржуа превращаются в хамов, а их послушные слуги — по отношению к Стико — во властных хозяйчиков, Арминьян фокусирует камеру на своем главном персонаже, Стико. Впрочем, Стико — дон Леопольдо с самого начала в центре внимания. Уже в первых кадрах штрихами дается его портрет. В аккуратном, хотя и поношенном, костюме он покупает нехитрую снедь на последние гроши, изучает газетные объявления о продаже его библиотеки — все это совсем не новые приметы безработицы и бедности. Но есть в доне Леопольдо и нечто отличающее его от безработных из фильмов неореалистов — к примеру, демонстративный отказ от чувства собственного достоинства.

Жалкий взгляд бездомного пса появляется в глазах дона Леопольдо задолго до того, как он становится Стико и Барсена надевает на него ошейник. Актер играет человека-собаку, не прибегая ни к какому гриму, с помощью одной только пластики, мимики. Но когда он кружит вокруг стола, ожидая от хозяев «подачки» — доброго или хоть недоброго слова, кажется, раб вот-вот вильнет несуществующим хвостом. Собачья психология заставляет его спать под дверью у Барсены, ходить за ним по пятам, но, в отличие от животного, он раб мыслящий, способный на выбор и этот

выбор аргументирующий. «В Древнем Риме рабы жили не хуже хозяев, и при этом у них не было никакой ответственности»,— говорит Стико Барсене. Он остается рабом, даже получив тридцать три миллиона песет за публикацию своих трудов в Америке.

Решение стать рабом продиктовано и безденежьем, и неустроенностью, и одиночеством. Но Стико руководствуется не столько желанием приобрести кров, пищу, общество, сколько стремлением отказаться в первую очередь от ответственности за самого себя, от необходимости бороться за себя самого.

На испанском экране Стико не одинок. В кинематографе Испании существует галерея героев, представляющих то «молчаливое большинство», что позволяло франкистской диктатуре продержаться у власти почти сорок лет. Стико с его социальной пассивностью и готовностью подчиниться чужой воле сродни этим персонажам. Не случайно радиокомментатор, берущий интервью у Барсены-рабовладельца, бросает: «Вы что, жалеете о временах диктатуры?»

Но картина Арминьяна дает новый поворот темы. Если прежде кинематографисты показывали, как диктатура порождает безропотную покорность, то в «Стико» раболепие порождает рабовладельческие инстинкты. Правда, лента не говорит о том, чем это может обернуться. Все кончается будто бы хорошо, ведь «Стико» — комедия. Бывший профессор доставляет Барсене множество неприятностей. Огласка, возмущение общественности, нападки прессы и, наконец, ультиматум дочери, отказывающейся принять первое причастие, пока папа не отпустит раба, вынуждают Барсену снять ошейник со Стико к большому неудовольствию последнего.

В Испании, лишь десять лет назад избавившейся от франкизма, тема утраты свободы продолжает волновать кинематографистов. Слишком велик страх перед возвращением диктатуры. Слишком сильно разочарование от того, что радикальные перемены в стране пока еще не произошли.

Ольга Рейзен

«Шутка судьбы»

(Италия)

Имя Лины Вертмюллер хорошо известно не только на родине режиссера, но и за пределами Италии. Когда-то Вертмюллер начинала свой путь в кинематографе в съемочной группе Федерико Феллини. С тех пор прошло много лет. Вертмюллер стала снимать сама. Ее остросюжетные фильмы-комедии, фильмы-гротески, высмеивающие глупость, бессмысленность и несовершенство правопорядка буржуазного общества, порожденные им всевозможные нелепости, привлекли широкое внимание, завоевали признание зрителей.

Новая картина Лины Вертмюллер «Шутка судьбы», представлявшая Италию в конкурсной программе нынешнего Московского кинофестиваля, снята в излюбленной режиссером гротесковой манере. Ситуация выбрана если не фантастическая, то по меньшей мере парадоксальная. Но, черт возьми, что уж тут такого парадоксального? Чего только не случается в этом безумном мире!

...Итак, высокопоставленный чиновник, министр внутренних дел, крайне напуганный и обеспокоенный разгулом терроризма в стране, заботясь прежде всего о собственной персоне, обзаводится новейшей японской автомашиной. Суперклассной. Пуленепробиваемой. Бронированной. Элегантным «танком», который гарантирует министру абсолютную безопасность на улицах Рима и поможет сохранить душевное спокойствие.

Но вот беда! В один, безусловно, не лучший миг дверцы машины вдруг наглухо заклинивает, и министр оказывается запертым в своем «танке», как в мышеловке. Да так основательно, что его не могут вызволить оттуда ни ближайшие помощники, ни опытнейшие автомеханики. Даже японские специалисты, продавшие машину, бессильны сладить с забарахлившим электронным устройством.

Не стану утомлять читателей пересказом всех злоключений, выпавших на долю персонажей забавного фильма-притчи Лины Верт-



«Шутка судьбы»

мюллер. Замысел остроумен. Воплощению, мне показалось, порой недостает изящества, непринужденности. Это относится, в частности, и к замечательному актеру Уго Тоньяцци в роли депутата Де Андреиса. Есть в картине эпизоды досадно затянутые, с перебором всяческой мельтешни и суеты, которые довольно скоро начинают утомлять. Но сейчас речь пойдет не столько о приобретениях и просчетах «Шутки судьбы», сколько о самой манере повествования, избранной режиссером, о приемах и средствах подачи материала, о стилистике ленты и ее образном языке.

Кажется, еще Анатоль Франс советовал «заворачивать динамит в папильотки». Не один только фильм Вертмюллер заставил меня вспомнить эти слова. Лукавой, иронической улыбкой автора не раз освещались на экранах последнего Московского фестиваля отнюдь не безоблачные сюжеты, и чуть ли не акварельными красками рисовались смешные, чудаковатые персонажи, так что мы поначалу, не подозревая подвоха, проникались к ним симпатией. А ведь, к примеру, «розовый» герой фильма «Бьянка» итальянского режиссера Нанни Моретти, располагающий к себе хотя бы своей по-детски невинной любовью к сладостям, к крему, оказывается опасным и жестоким преступником. В другой ленте, на этот раз французской, смеется режиссер, смеемся вместе с ним и мы, наблюдая за тем, как несколько предприимчивых парней с одинаковым рвением берутся за изготовление полицейских наручников и приспособлений для взрывчатых устройств, одновременно обслуживая и нарушителей закона, и его стражей. К тому же режиссер занял в этой сцене хороших комедийных актеров. И в то же время сколько горечи в улыбке. Какие возможности для размышления о падении нравов, растлении, продажности всего и всех. Динамит в папильотках!

Так и в фильме «Шутка судьбы» смешно разыгрывается любовная история жены депутата Де Андреиса и скрывающегося на его вилле террориста из «красных бригад» — фигуры достаточно курьезной, хотя в изображении террористов мы привыкли к краскам более жестким, к «ударам наотмашь».

Для серьезного художника — а Лина Вертмюллер художник серьезный, чуткий к социальным и политическим проблемам современности, — терроризм, безусловно, одно из опасных и уродливых порождений капиталистической действительности. И если деятели «красных бригад» выступают в ее фильме в непривычном комедийном обличье, то это отнюдь не означает, что она преуменьшает или недооценивает опасность их существования. В избранной режиссером манере страшное представляется до абсурда смешным, наделенным чертами будничного, мелкого. Папиль-

отки, папильотки... Но всякий раз динамитная шашка взрывается и разрушает все вокруг. И, смеясь порой до слез, мы не перестаем ненавидеть, негодовать...

Социальная действительность ежедневно подсказывает художнику сюжеты один напряженней и драматичней другого. И прогрессивный кинематограф, не преуменьшая остроту и трагизм общественных конфликтов, происходящих сегодня в нашем сложном и противоречивом мире, бесстрашно берется за их воплощение. Экран XIV Московского международного кинофестиваля — новое убедительное тому подтверждение. Воздадим должное и искусству социальной публицистики и политической драмы, и трудному жанру политической комедии, тому жанру, в котором работает Лина Вертмюллер. И если комедия удалась, она всегда бьет в цель, даже когда динамит тщательно запрятан в папильотки.

Борис Галанов

«Человек из пиццерии», «Секреты, секреты», «Бьянка»

(Италия)

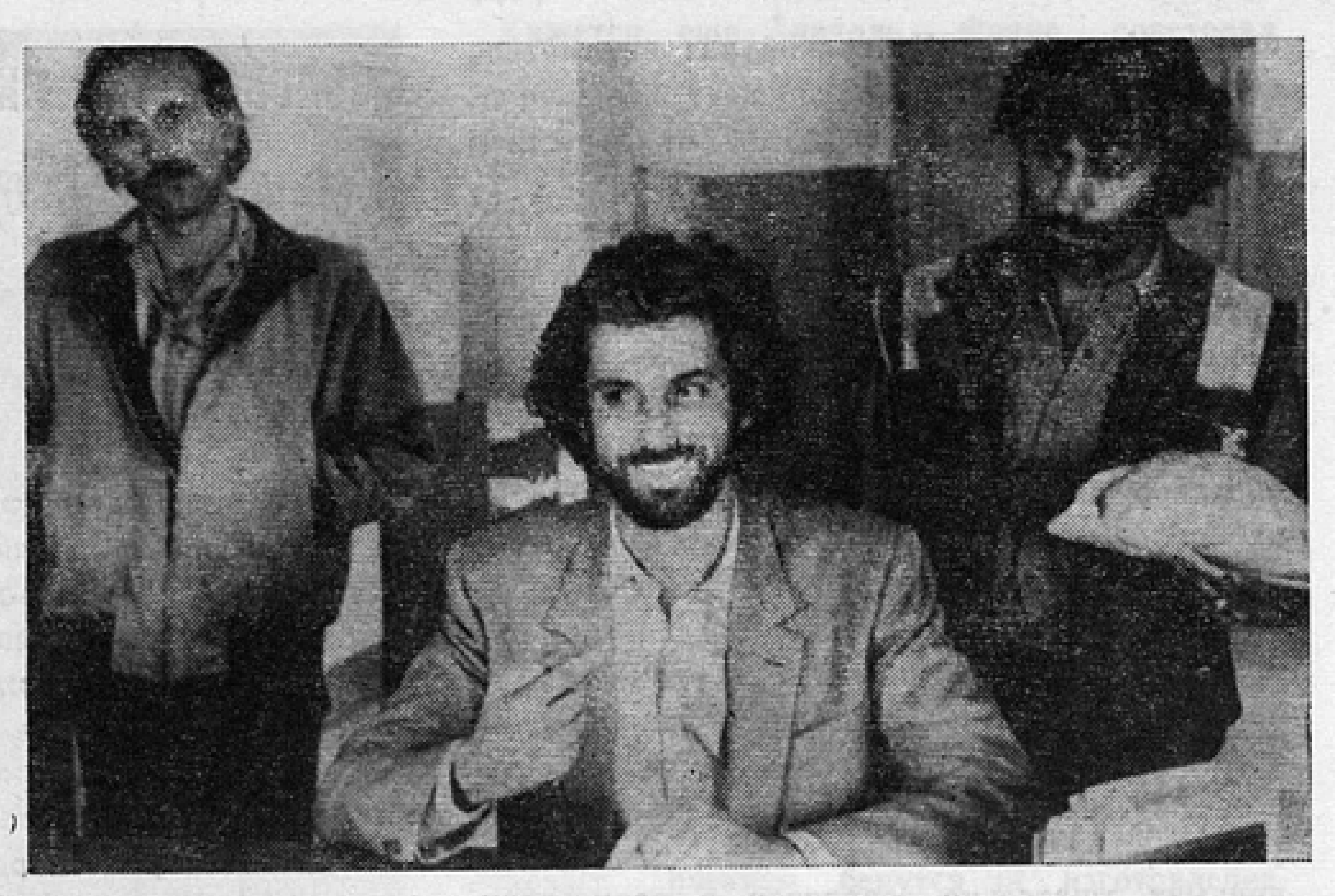
Три фильма внеконкурсной итальянской программы наглядно иллюстрируют процесс смены режиссерских поколений и художественных идей в национальном киноискусстве.

«Человека из пиццерии» снял хорошо знакомый нам Дамиано Дамиани — один из лидеров направления политического кино, пик которого обозначился лет пятнадцать-двадцать назад. Новая работа режиссера содержит все те же художественные элементы, что и ленты «Сова появляется днем», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Я боюсь» или «Человек на коленях». Продемонстрировал Дамиани и верность своему герою — человеку честному, порядочному, поначалу далекому от общественной борьбы. Сама логика обстоятельств — экстремальных, но, в сущности, далеко не случайных, побуждает его действовать, усугубляя конфликт с окружающим миропорядком.

Правда, в новой картине главных героев двое: Марио — человек клана, заокеанского филиала сицилийской мафии — и его младший брат Микеле, безработный, праздно болтающийся по улицам Палермо. Именно он, Микеле, наделен природным инстинктом гуманности и порядочности, который не позволяет ему стать орудием темных сил. Словно новоявленный Мефистофель, Марио вкладывает в руки парня пистолет, пытаясь принудить его убить «для пробы» жеребенка, а потом — выстрелить в живого человека. От Микеле потребуются колоссальные нравственные усилия, чтобы не стать профессиональным убийцей — таким, как его старший брат.

Центром сюжета, однако, является не противостояние, а кровная связь братьев. Не кто иной, как Марио, в конечном счете помогает юноше сохранить свою личность и выпутать-





«Бьянка»

ся из сетей преступного мира. Ради этого он идет на бунт против клана и получает в финале в отместку пулю. Структура мафии остается в фильме непроясненной, таинственной, а критика в ее адрес несколько абстрактной. Нити зла тянутся за кадр (можно было бы сказать «за океан»), где связь мафии с филиалом поддерживается через укромную пиццерию. Ареной борьбы оказывается ближайшее окружение человека и он сам, его душа, раздираемая противоречивыми устремлениями и соблазнами. Дамиани верен своей поэтике: он реалистически воссоздает среду обитания героев и через их отношения отчасти проясняет механизм социальных конфликтов. Но даже и его кинематограф сегодня все больше тяготеет к притче, решающей вечную проблему нравственного выбора.

Еще более характерны притчеобразность и метафоричность для поколения левых итальянских кинематографистов, чья юность прошла под знаком идей молодежного бунта 1968 года. Один из них — Джузеппе Бертолуччи, постановщик фильма «Секреты, секреты». В этой картине присутствует обрывок общественно-политического сюжета, но именно обрывок: узнав из динамичной экспозиции, что террористка Лаура в ходе организованного покушения застрелила одного крупного юриста и попутно прикончила своего «давшего слабину» сподвижника, мы так и не откроем идейных мотивов, ведущих героиню, не узнаем секретов организации, к которой она принадлежит. Все дальнейшее — детальный, почти психоаналитический экскурс в жизнь Лауры, позволяющий домыслить обстоятельства ее детства и отношения внутри так называемой хорошей семьи. Но не психология сама по себе интересует создателей ленты: они стремятся таким образом проникнуть в природу анархического бунта, доказать его обреченность, бесперспективность.

Фильм талантливого кинематографиста восходит к лентам времен молодежного протеста, к работам его старшего брата Бернардо Бертолуччи или Марко Беллоккио, в которых агрессивный индивидуализм героев, их приверженность идеям стихийного бунта выводились из кризиса семейных отношений. Однако теперь эта тема звучит на октаву горше и при-

обретает еще более явственный метафорический смысл. За ней прочитывается признание духовного неблагополучия всех слоев буржуазного общества, кризис идей и пессимизм.

Подобные настроения весьма характерны для молодой итальянской режиссуры. На недавнем симпозиуме советских и итальянских кинематографистов в Москве Лучано Мануцци говорил о «чувстве неудобства, недовольства, дискомфорта», подсознательно живущем в национальном восприятии. Даже автор на первый взгляд забавной комедии «Нам остается только плакать» Роберто Бениньи (по сценарию того же Джузеппе Бертолуччи) чаще вспоминал не Эдуардо Де Филиппо и комедию дель арте, а... мэтра ужасов Хичкока, который, по свидетельству актера и режиссера, научил его «очень осторожно передвигаться в нашей опасной эпохе».

Об этом невольно вспоминаешь, когда смотришь фильм «Бьянка». Его герой Микеле, едва зайдя в свою новую квартиру, опрыскивает ванну алкоголем и... поджигает. И в дальнейшем он движется, словно крадучись, не умея найти живой контакт ни с учениками лицея, где он преподает математику, ни с героиней его романа Бьянкой. «Число может быть со знаком плюс или минус, а мне нравится что-то среднее», — признается Микеле. Поиски «золотой середины» в жизни странно, однако, сочетаются с болезненным интересом, который герой проявляет к личной жизни окружающих. Он готов часами разглядывать из окна туфли прохожих, пытаясь таким образом проникнуть в их души. Он наблюдает за отношениями соседской супружеской пары, составляет обширные досье на своих знакомых...

В конечном счете тихий и робкий Микеле начинает совершать преступления, призванные «навести порядок» в мире. А мир этот и впрямь являет собой царство хаоса и абсурда. Лицей, где работают Микеле и Бьянка, носит имя Мерилин Монро; ученики здесь пользуются абсолютной свободой, а затравленные учителя подвергаются обязательным осмотрам психиатров...

Сумятица, эклектика задают тон и в художественном строе фильма. Психопатологический характер сюжета неожиданно нарушается вкраплением в него чисто комедийных и детективных акцентов. Для зрителя, мало знакомого с реалиями итальянской жизни, воспринять эту картину непросто: только успеваешь настроиться, скажем, на комедийный лад, как режиссер Нанни Моретти (он же исполнитель главной роли) уже тянет в противоположную сторону. «Бьянка» — наиболее сложный замок с секретом из всех, что привезли итальянцы на фестиваль в Москву. Открыть его позволяет лишь соотнесение этой картины с глубинными процессами, происходящими в итальянском обществе, погружение в контекст идейных противоречий и психологических комплексов, оставшихся нынешним тридцатилетним в наследство от 1968 года.

Если художники, более тесно связанные с классической традицией итальянского социального кино, тяготеют к «большому стилю» режиссуры, определяемому именем Висконти и других патриархов, то Моретти, выражая крайнюю степень разочарования в прошлом, в собственных идеалах, ищет новую спонтанную формулу самовыражения. У тридцатилетнего режиссера все не устоялось, все в движении, часто путаном и неосмысленном. Однако же именно его лирические исповеди повлекли за собой появление термина «мореттизм». В странноватых полуфарсах-полугиньолях Моретти тоже прочитывается иносказание, и аляповатое смешение жанров лишь подчеркивает парадоксальность, параболичность переживаемой обществом ситуации. То, что еще несколько лет назад могло послужить материалом для трагедии, сегодня выродилось в типизированные самой жизнью штампы кинобеллетристики. И потому заключенная в фильме ирония — с привкусом тоски и горечи — распространяется автором и на самого себя, и на кинематограф, и на общество.

Андрей Плахов



экран фестиваля

«Дама в цвете»

(Канада)

Клод Жютра — известный кинематографист, один из создателей кино Канады, мастер с мировым именем; в конкурсе XIV Московского фестиваля он участвовал своей новой работой — фильмом «Дама в цвете».

Наши зрители, возможно, помнят картину Жютра «Мой дядя Антуан», демонстрировавшуюся на международном киносмотре в Москве в 1971 году. Прошли годы, и сейчас этот фильм оценивается некоторыми историками кинематографа как «лучший фильм, когда-либо снятый в Канаде». История подростка — сироты Бенуа, живущего в бедном шахтерском поселке в начале 40-х годов, прозвучала тогда как вариация на извечную тему искусства — тему вступления в жизнь.

«Мой дядя Антуан» вспомнился прежде всего потому, что эта лента вновь и вновь оживает в памяти во время просмотра новой картины режиссера «Дама в цвете».

Как много совпадений! И здесь главные герои — дети-сироты. И здесь действие происходит в начале 40-х годов, правда, не в шахтерском поселке. Но чем больше думаешь о фильме, тем отчетливее понимаешь, что «Дама в цвете» — это не просто попытка повторить старый успех.

Свою приверженность реализму Клод Жютра демонстрирует и на этот раз, выбирая сюжет «из жизни». Действительно, в 40-е годы в Квебеке были случаи, когда детей-сирот, которым не находилось места в приютах, помещали в лечебницы для умалишенных, где за ними, как и за взрослыми пациентами, присматривали медицинские сестры-монахини. Существование детей в столь экстремальных, противоестественных условиях показано на экране с вызывающими потрясение подробностями. С реальной историей Квебека связан и ведущий мотив «Дамы в цвете» — антиклерикальный: католическая церковь всегда оказывала решающее влияние на жизнь и сознание франко-канадцев, причем это влияние было преимущественно негативным. Об этом в Канаде знают все, но лишь немногие позволяли себе открыто говорить на столь деликатную тему.

Критика католической церкви, предпринятая Жютра, носит прежде всего эмоциональный характер. Но в фильме есть также попытка показать механизм деятельности церковных властей, пытающихся скрыть неблагоприятные для авторитета церкви факты — бесчеловечное поведение «хозяйки» дома для умалишенных и смерть семилетнего мальчика-сироты. Символом противостояния детей лицемерной монастырской атмосфере, царящей в доме, и выступает нарисованное ими вместе с больным художником Барбуйё (Жиль Рено) цветное изображение молодой красивой женщины — сказочной феи, ничем не напоминающее стандартные изображения богоматери. Этот портрет украшает стену подвала, где дети живут своей неподвластной их соглядатаям тайной жизнью...

«Дама в цвете» — произведение национальное и по атмосфере, и по форме, и по мироощущению, если угодно. Оно насыщено подробностями канадского быта, оно утверждает ценность простых человеческих чувств, выступает в защиту хрупкой детской души (именно дети — герои многих канадских фильмов, в том числе и демонстрировавшихся на фестивале). Интересны актерские работы, в особенности «звезд» франко-канадского театра и кино Моник Меркюр (хозяйка), Риты Лафонтен (сестра Онорина), Николь Лебланк (сестра Беатриса); точно и тонко играют дети. Итак, снова успех? Непросто ответить на этот вопрос. Да, в новой картине Жютра есть многое из того, что когда-то обеспечило успех «Антуану». Но вместе с тем...

На протяжении всего фильма меня не оставляло ощущение, что «Дама в цвете» сделана руками усталого человека. И дело не в том, что на экране — больной мир и больные люди. Дело в другом — в той абсолютной погруженности ленты в болезнь, в затмение разума, которое воссоздается с натуралистическими и совсем не обязательными подробностями; в том, что единственным, кто близок детям по духу, оказывается психически ненормальный человек; в том, наконец, что когда-то не решившиеся бежать из лечебницы вместе

с другими детьми Агнес и Дени теперь сделались ее постоянными обитателями. Жютра так и не предпринял попытки показать тех, кто ушел в большой мир, — мы не узнаем, что с ними произошло, кем они стали... Финал картины пессимистичен, пессимистичен до болезненности. И это, как мне кажется, не случайно: видимо, «Дама в цвете» отвечает внутреннему состоянию художника, погруженного в атмосферу буржуазной жизни, вынужденного постоянно бороться за право творить...

Владимир Иванов

«Дама в цвете»



«Соль»

(КНДР)

Название обыграно в фильме несколько раз и с самых неожиданных сторон. Героиня, служанка в доме старосты, состоятельного и похотливого старика, недосолила пищу. Ее бранят, она удивлена: у них в деревне все так готовят. Соль очень дорога, ее считают на крупинки, сегодня положишь побольше — на завтра не хватит... Ближе к финалу жестокий сюжет не оставляет ей другой возможности, как взяться — единственной женщине в компании головорезов — за трудное дело солевой контрабанды: по другую сторону границы соль стоит в семь раз дороже. Сильная, драматичная сцена (сделанная, как и вся картина, без малейшей примеси сентиментальности, сурово, жестко) — переправа через горную реку. Когда вода валит, сбивает с ног, захлестывает по грудь, по горло и надо свой драгоценный рюкзак держать над головой, на вытянутых руках, во что бы то ни стало оберегая его от воды, даже если кончаются самые последние силы, даже если захлебываешься, пока не подхватывает твою ношу неожиданный благодетель. Соль здесь, по закону расширения смысла, — сама жизнь. Не такая, какая есть, а такая, какой мечтается. И, наконец, в финале, познакомившись с партизанами, поняв, как оклеветали этих людей в ее глазах, героиня ленты торжественно произносит прямо в зал, с декламационной, всеразъясняющей патетикой: «Пресной была моя жизнь до сих пор, как пища без соли. Я иду к партизанам — там сражаются мой сын и моя невестка. Я принесу этим людям соль. И сама сделаюсь нужной им, как соль».

Режиссер Син Сан Ок долго-долго показывает нам улыбку Чи Сун, улыбку изможденного, исхлестанного жизнью, но в эту минуту счастливого человека. И, пробегая мысленно всю роль, с первого до последнего кадра, спохватываешься, что до сих пор улыбки не было. Были стоны, крики, гримаса растерянности, угнетенное, забитое выражение лица, когда силы человеческие на исходе. Улыбка, многозначительно за-



«Соль»

печатленная финальным стоп-кадром, — вовсе не знак, что отныне в жизни Чи Сун будут только молочные реки и кисельные берега. Просто невзгоды обрели смысл. Душа еще одного скромного, темного, затравленного человеческого существа стала на свое место.

В общем-то чрезвычайно знакомая сюжетная формула: путь прежде политически незрячего человека к прозрению, путь с нейтральной полосы к революционному берегу. Действительно, у Чи Сун множество предшественников и предшественниц в прозе, на сцене, на экране, начиная, быть может, с горьковской Ниловны (здесь не случаен, надо думать, мотив материнского — невольного, по темноте — предательства сына-революционера и его товарищей по подполью). Стоит, однако, подчеркнуть, что в контексте развития сегодняшнего кино КНДР «Соль» воспринимается как самостоятельный, обнадеживающий шаг в сторону — от готовых прописей, от однозначности элементарной дидактики и схематизма.

Время действия фильма — конец 30-х годов, когда состав участников национально-освободительной борьбы с японскими оккупантами на корейской земле и в Маньчжурии отличался крайней пестротой: от отрядов, позже составивших ядро Коммунистической партии Кореи, до националистов различных оттенков, сил самообороны мелкой и средней буржуазии и так далее. Казалось бы, где уж тут разобраться в происходящем малограмотной женщине?..

Горе пришло в семью Чи Сун с гибелью мужа. Позже откроется, что убили его свои же, охранники господина помещика, убили по чистой случайности, но пока объявлено, что его гибель — дело рук коммунистов, что самоотверженный слуга отдал жизнь, спасая хозяина. Нет кормильца, а шестнадцатилетний сын героини пошел, как она считает, по неправильной дорожке, связался с этими самыми бандитами-партизанами, не помогло даже обращение к сельскому полицейскому с просьбой урезонить «ребенка»...

Взяв с собой девятилетнюю дочь, Чи Сун отправляется кухарничать к милосердному господину — и становится жертвой его притязаний. Случайно свалившийся с шаткой полки кувшин проламывает череп насильнику. По обвинению в убийстве Чи Сун заключена под

стражу. В тюрьме героиня обнаруживает, что беременна. Деловито, в полном рассудке, неторопливо и обстоятельно она готовится задушить ненавистного младенца. Готовится — и не может. С кротким вздохом подкладывает новорожденного к груди...

Еще много будет всего. Тягостная, но прилично оплачиваемая работа кормилицей в богатом доме. Потеря обоих детей. Убитую горем Чи Сун ждет еще и поругание — как кормилицу, заразившую скарлатиной, пусть и невольно, пухленького хозяйского отпрыска. Толпа травит, обличает, оплевывает несчастную женщину, уже сумеречно представляющую, где, на каком свете она находится...

Что и говорить, роль из тех, о которых, как о высшем творческом счастье, мечтают актрисы. Че Ын Хи поражает силой и искренностью переживаний, глубиной проникновения в незаурядный характер своей героини. Неистребимая, безоглядно жизнеспособная женщина, даже не понимающая своего героизма.

Работа актрисы в этом примечательном фильме вполне заслуженно была удостоена на фестивале приза за лучшую женскую роль.

Виктор Демин

«Девушка с горы Хуаншань»

(КНР)

Глазами деревенской девушки, впервые попавшей в Пекин, видим мы столичную жизнь: суету огромного города, забитую народом привокзальную площадь, поток велосипедистов, многоэтажные здания. Поначалу Линлин, героиня ленты «Девушка с горы Хуаншань», явно растеряна: здесь, в столице, все непохоже на свое, родное, даже солнце дома другое — ласковое, теплое...

Как и многие другие ее сверстницы, приехавшие из деревни, Линлин устраивается домработницей в обеспеченную семью. Девушка ходит на рынок, готовит еду, осваивает премудрую, незнакомую ей бытовую технику. Работы она не боится, но неуютно чувствует себя среди людей, зараженных духом накопительства: на дорогие вещи хозяева — мать и дочка — смотрят с вожделением, все мечтают скопить денег на цветной телевизор... Каждый вечер хозяйка на калькуляторе подсчитывает расходы домработницы, выговаривая за каждый лишний истраченный юань. Искренняя и честная Линлин страдает от несправедливых упреков, подозрений и в конце концов, не выдержав, уходит в другой дом.

Здесь она становится свидетельницей семейной драмы: интеллигентная молодая женщина, только что родившая ребенка, напрасно будет ждать своего мужа — он уехал в другой город и не вернулся, оставил семью. В этом доме Линлин словно распрямляется, чувствует свою необходимость, осознает причастность к судьбе дотоле незнакомого человека, бескорыстно помогая ему в трудную минуту.

Потом авторы приведут нас в дом ответственного работника и расскажут еще об одной житейской коллизии. Хозяйская внучка Синсин мечтает поступить в музыкальный ансамбль, но для того, чтобы успешно пройти конкурс, нужно кому-то позвонить, кого-то попросить. Дед против того, чтобы вступать в жизнь с «чер-





«Девушка с горы Хуаншань»

ного хода», используя связи и подношения. Синсин обижена, раздосадована — ведь так делают многие; однако в итоге она отказывается от карьеры певицы (честно сказать, данных для этого у нее было мало) и устраивается по распределению администратором ресторана. Тут Синсин проявляет смекалку, решив заключить прямой договор с крестьянским хозяйством на поставку свежих продуктов. В этом деле ей помогает Линлин, ставшая поваром, — вместе они отправляются в родную деревню Линлин, где ее брат занимается разведением уток и рыбы.

Счастливо завершается в фильме и лирическое ответвление сюжета: влюбленный в Синсин парень из рабочих боялся связать свою судьбу с будущей певицей, теперь же для свадьбы вроде бы нет никаких препятствий...

Создатели картины «Девушка с горы Хуаншань» (авторы сценария Пэн Миньянь и Би Цзяньчан, режиссеры Чжан Юань и Юй Яньфу) сосредоточили внимание на нравственной проблематике, не выходя за рамки простых будничных ситуаций. Без нажима, избегая интонаций назидательности, они дают оценку поступкам героев, поддерживая одних — инициативных, честных, добрых, — осуждая других — корыстных, черствых, заносчивых, — давая возможность оступившимся сделать правильный шаг. И хотя художественный уровень фильма в общем-то выглядит скромно, «Девушка с горы Хуаншань» представляет для нас несомненный интерес как свидетельство позитивных сдвигов в китайском кинематографе, преодолевающем тяжелые последствия «культурной революции». Через визуальный ряд, тяготеющий к почти документальной точности в обрисовке быта, через естественные, искренние высказывания персонажей, в которых выражаются взгляды, планы, надежды их соотечественников, можно многое понять и почувствовать в жизни сегодняшнего Китая.

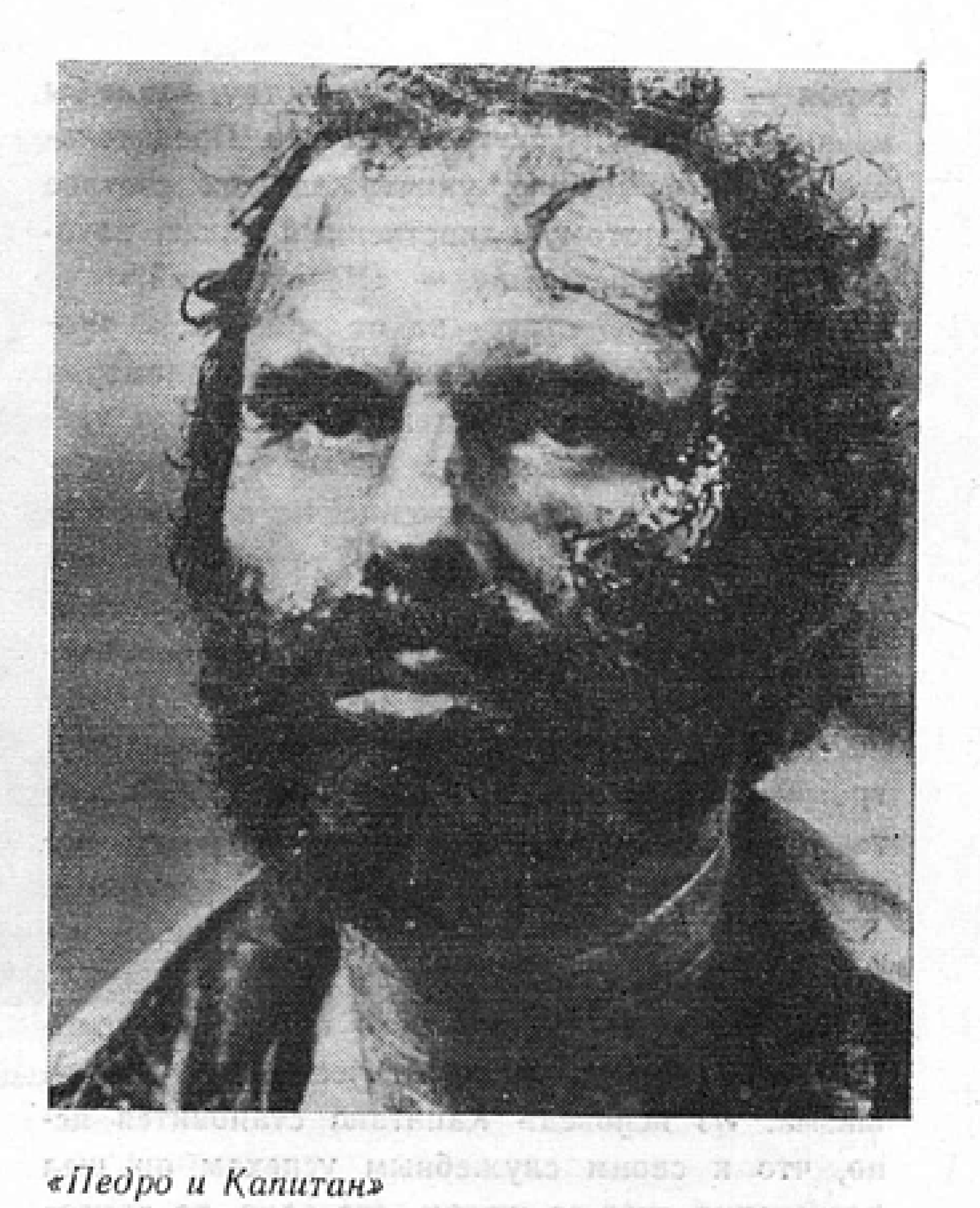
Фильмы, сделанные с гуманистических позиций, помогают людям планеты лучше узнать друг друга — фильм китайских кинематографистов, показанный на XIV МКФ в Москве, принадлежит к их числу.

Николай Суменов



«Педро и Капитан»

(Мексика)



«Педро и Капитан»

«Педро и Капитан» — фильм скорее характерный для латиноамериканского политического кинематографа в целом, нежели для кино сегодняшней Мексики, которое тяготеет к легковесности и предпочитает развлекательные жанры. К примеру, на Московском фестивале эту тенденцию продемонстрировали такие ленты, как «Ла Кокито» и «Ориноко». На фоне подобной продукции сатирическая комедия известного мексиканского режиссера Хосе Эстрады «Мексиканец, ты можешь», показанная в конкурсной программе, выглядела смелой попыткой создать произведение злободневное, социально-критическое. Авторам картины не удалось до конца осуществить свой замысел, однако несомненное достоинство фильма — стремление заставить зрителя задуматься над тем, почему так зависим средний мексиканец от буржуазного общества, которое его грабит, обманывает, навязывает ему модели поведения...

Тема социального насилия в более обнаженной, острой форме звучит в картине «Педро и Капитан» режиссера Хуана Э. Гарсиа, снятой по одноименной пьесе уругвайского писателя Марио Бенедетти. Эту пьесу ставят сейчас на многих сценах Латинской Америки, в ленте Хуана Э. Гарсиа ее разыгрывают актеры уругвайской театральной труппы «Гальпон».

Картина, вслед за ее литературной первоосновой, строится как поединок политического заключенного Педро (Умбольт Рибейро) и допрашивающего его Капитана (Рубен Янес). Замкнутое пространство кабинета, где происходит действие фильма, максимально приближает к нам характеры, на которых сосредоточено внимание создателей ленты, ибо именно они обнажают идею произведения.

«Педро и Капитан», повторю, — лента политическая, ее тема — насилие в государстве, где фашиствующая диктатура использует все средства для борьбы с противниками. Однако замысел фильма шире — не случайно он решен в жанре психологической драмы: авторы ставят вопросы философские, рассматривают общие проблемы человеческого бытия. В центре — противопоставление двух характеров, двух мировоззрений; лишь внешне отношения персонажей заданы универсальной формулой «палач и жертва».

Впрочем, Капитан из тех палачей, которые называют себя «добрыми», — он только беседует с заключенными, грязная работа достается другим. Рубен Янес играет своего героя как человека корректного, исполненного самоуважения, «интеллигентного»: он гордится своей миссией мастера психологических поединков.

На долю Педро выпадают нечеловеческие истязания, и велико искушение избавиться от пыток, раскрыв настоящее имя хотя бы одного из друзей-подпольщиков. Но несгибаемый патриот, он даже перед лицом смерти говорит «нет». При этом он не рассуждает попусту о правоте того дела, ради которого жертвует жизнью, — его вера настолько естественна, что чурается высоких слов. Главное в характере

героя — отвращение к предательству, какие бы изощренные муки ни угрожали ему. Предательство, по его мнению, уничтожает все светлое в жизни, и потому единственный завет, который он оставляет сыну — «Не предавай!»

...Напряжение нарастает от эпизода к эпизоду — от допроса к допросу. Закономерна эволюция Капитана: постепенно он теряет уверенность в себе, нет уже былого хладнокровия, собранности, он униженно, на коленях молит теряющего сознание Педро одарить его хоть какой-нибудь пустяшной информацией. У Педро одно преимущество — стойкость, человеческое достоинство, он снова и снова говорит «нет», и это «нет» звучит то яростно и громко, то едва слышно, на выдохе, и перед таким выстраданным отказом дьявольское искусство Капитана оказывается бессильным. В итоге он терпит и профессиональное, и человеческое поражение.

Образ этого образованного палача позволяет глубже понять психологическую почву фашизма. Из исповеди Капитана становится ясно, что к своим служебным успехам он шел постепенно, шаг за шагом, «то одно, то другое небольшое искушение материального или идеологического свойства», а потом — специальная школа, где учили технике пыток; и вечный страх, что в любой момент теперешние враги могут оказаться победителями, подстегивающий Капитана к еще большему рвению...

Героическое поведение Педро ничего не меняет в позиции Капитана: они так и остаются людьми, находящимися на разных полюсах, гражданами одной страны, расколотой на два лагеря...

Фильм Хуана Э. Гарсиа, срывающий завесу с того, что творится за кулисами режимов военной диктатуры в странах Латинской Америки, остро ставит вопрос о нравственной и гражданской позиции человека, напоминает о вечной категории совести, следовать велению которой в экстремальной ситуации есть настоящий подвиг.

Татьяна Ветрова

«Пролог необъявленной войны»

(Монголия)

У каждой эпической формы есть свои ярко выраженные особенности структурной организации материала. Историческая хроника — это прежде всего опора на факт, документ, событие, имеющие принципиальное значение в истории народа. Это многогеройность, сочетающая как реальные исторические образы, так и фигуры обобщенные, рожденные авторским вымыслом, но в основе своей конкретно-исторические. Это, наконец, широкий разворот действия независимо от реальной временной протяженности событий, находящихся в центре повествования.

С этой точки зрения и представляет интерес картина монгольских кинематографистов «Пролог необъявленной войны». Речь в ней идет о событиях на Халхин-Голе, о первых днях японской агрессии, самых трудных днях, когда монгольские пограничные заставы приняли на себя вероломный удар врага. Отсюда и особенности композиции фильма: действие переносит нас из бескрайних степей Монголии в штаб отборной армии императорской Японии, с маленькой пограничной заставы в кабинет маршала Чойбалсана... И зримо предстают на экране строки телеграфных сообщений: верная своему интернациональному долгу Красная Армия уже спешит на помощь братьям по классу, братьям по оружию.

Предельная насыщенность фильма героями и событиями подчас не всегда позволяет точно ориентироваться в них зрителю, недостаточно знакомому с историей. Некоторые акценты могут показаться смещенными, вызвать закономерные вопросы. Это в известной мере связано и с эмоциональной увлеченностью авторов, для которых тема Халхин-Гола — особая тема.

1984 год для Монгольской Народной Республики был отмечен двумя памятными датами — 60-летием провозглашения МНР и 45-летием событий на Халхин-Голе. Так что появление



«Пролог необъявленной войны»

ленты о тех днях, когда боевое содружество наших народов прошло еще одно испытание на прочность, — факт вполне закономерный. Тем более, что и прежде монгольский кинематограф, начиная с одного из первенцев национального кино — «Гон-гора» («Первый урок») — касался этой темы, которая стала одной из центральных для киноискусства страны, воплощаясь в различных жанровых формах. Обращался к ней и Жигжидсурэн в картине «Далекие синие горы». Рассказывая о буднях пограничной заставы 70-х, Жигжидсурэн возвращался и к событиям на Халхин-Голе, выдвигая мотив преемственности поколений защитников родной земли. Но никогда прежде названная тема не решалась в жанре исторической хроники, во многом новом в монгольском кино.

В этой работе на помощь режиссеру пришли его единомышленники. С некоторыми из них — например, драматургом Нацагдоржем — он встретился впервые. С другими — оператором Зундуем, художником Болдом, композитором Хацгалом — он работал уже не первый раз. Многое решал верный выбор исполнителей центральных ролей. Режиссер опирается по преимуществу на актеров, которых знает не только по совместной работе, но и по институту: Тимурбатор, Цэрэндагваа и другие были не только его студентами, но и бессменными участниками поставленных им фильмов. Именно эти актеры и создают достоверные, эмоционально яркие, психологически точные образы участников первых и самых напряженных боев на Халхин-Голе.

И все же художественной равноценности всех составляющих фильм не достигает. Батальные сцены позволяют показать всенародный характер борьбы с врагом, однако, словно бы не доверяя воздействию этих эпизодов, режиссер включает в ленту хроникальные кадры, в сочетании с которыми игровые куски начинают выглядеть искусственными. Не всегда удается раскрыть и духовный, нравственный мир героев.

«Пролог необъявленной войны» состоялся как своего рода предисловие к следующей работе режиссера. К 50-летию событий на Халхин-Голе им задумана эпическая многосерийная картина.

Константин Огнев

«Вожак»

(Новая Зеландия)

Новозеландский конкурсный фильм «Вожак» снят режиссером-дебютантом, но ни растерянности, ни робости начала в нем нет и в помине.

Он посвящен больной теме детской преступности, но сделан без заметной боли, и чувство, руководившее его авторами, виной перед «трудными» подростками не назовешь. Рука, так ладно «Вожака» скроившая, — рука человека скорее знающего, чем ищущего. Сглаженность острых углов критической мысли — это тень чуть отстраненной невозмутимости и технического мастерства, которые свойственны уверенному режиссерскому дебюту Майка Уокера.

Но фильм не похож на сигнал тревоги не только потому, что отчаяние плохо вяжется с развлечением, но и потому, что он стремится к трезвости нравственного диагноза. Редкие оглядки на мелодраму никаких художественных дивидендов фильму не приносят: его стихия — строгий, неизощренный и честный рассказ. Камера оператора Джона Туна не знает общих эпических планов, длинных проходов и панорам, не соблазняется и экзотикой диковинного (для нас) пейзажа. Камера ловит порывистые движения персонажей, вглядывается в их лица — скуластые, обветренные лица маори. И предлагает подкупающе серьезный уровень разговора — не о детях, не о «трудных» подростках — о людях со своим если еще не оформившимся, то уже готовым сформироваться миром.

Мир героев фильма полон несообразностей и противоречий, но это цельный и самодостаточный мир. Он жесток, как жестока действительность, загнавшая подростков за ограду исправительно-трудовой колонии, и романтичен (над кроватью одного из «правонарушителей» висит нарисованный наивной детской рукой плакатик: «Желаю счастливого дня!»); красочен в мечтах и монохромен в реальности: песочного цвета корпуса лагеря и серая униформа — основная гамма картины. Совершив преступление, герои перестали быть просто мальчишками, но остались детьми, стремясь уверить других, что они мужчины.



«Вожак»

Все эти и другие увиденные им противоречия внутреннего и внешнего режиссер переносит в структуру ленты: действие не торопится, а то и вовсе топчется на месте, но монтаж стремителен и резок, как пружина, в любой момент готовая разорвать установленный ход вещей. Режиссер лишь однажды прибегает к метафоре, и это метафора все того же неуютного мира. Он «разряжает» повествование странными танцевальными интермедиями, в замысловатой пластике которых звучит мотив «Маугли» — полузвереныша-получеловека. В этом почти ритуальном танце сбитые в стаю подростки как один повинуются завораживающему ритму мелодии, на миг пробуждающей в них то, что можно назвать «национальным самоподсознанием». И одновременно как будто отстаивают свою отъединенность, солирующую неповторимость своих природно грациозных па.

Столкновение мира неустоявшихся душ, характеров, судеб с миром характеров устоявшихся, душ, не ведающих бессонниц, судеб, утрамбованных жизненным опытом, и составляет хотя и не вынесенный на поверхность сюжета, но подлинно действенный конфликт фильма.

Нет, взрослые не запирают детей на замок и ничуть не напоминают злобных надсмотрщиков. Но не понимают они своих подопечных — и все тут! Смотрят на них — и не видят. Слушают — и не слышат. Не соприкасаются с ними — скользят мимо. И не то чтобы не желают — не умеют ответить на безмолвные их вопросы, помочь решить нешуточные проблемы, вмешаться в их ожесточенную борьбу за существование.

Оставленные без духовного покровительства, отброшенные безучастными взрослыми назад, к природным законам естественного отбора, подростки вынуждены сами творить свою участь, решать, выбирать, действовать. Об этом фильм. Выбор нравственного пути, уклониться от которого не позволено никому, — отправная точка и итог «Вожака». (Только это, в сущности, и интересует режиссера, только следствия — причины, столкнувшие героев с законом и обществом, несмотря на репортажные досье каждого, предпосланные сюжету, остаются за скобками рассказываемой нам истории. Нас же тянет за эти скобки заглянуть. Там иного толка и масштаба процессы — уже не бытово-нравственные, а социальные, — лишившие коренное население страны многих прав и свобод и вызывающие маори на отчаянную самозащиту.)

Подлинно волнующую дилемму «нападение или самозащита» режиссер, однако, также оставляет между строк своего рассказа, а в тексте — ситуация выбора, в которую фильм постоянно ставит центрального героя — новичка Рикки Нейтона (в этой роли выступил соавтор режиссера по работе над сценарием Митчел Мануэл). Сильный и независимый парень на первый взгляд ни в чьем участии не нуждается и к себе никого не подпускает. Он предпочитает оставаться в стороне от бесконечных лагерных усобиц и, хотя в душе сочувствует слабым, бесстрастно глядит на тиранию верзилы Стивенса. Но режиссер — демиург обстоятельств — заставляет Рикки решать, с кем быть и за что драться. Каждая новая схватка с беспощадным вожаком, почуявшим конкуренцию, все больше приобщает героя к идее человечности и одновременно — к большинству, так ждущему иного, справедливого вожака. Его и без того открытое лицо от кадра к кадру открывается все больше, словно вбирая в себя и свет ясного дня, и боль чужой растоптанной веры. Последний крупный план фильма — улыбка на лице со следами побоев и крепкое дружеское, уже не детское, а мужское рукопожатие.

По ту сторону решетки карцера, сквозь прутья которой это рукопожатие совершается, — малыш Вилли, другой герой фильма. Как раз с ним-то и связано перерождение Рикки, его переход из наблюдателей в участники событий, из посторонних в «свои». Этот младший из малолетних преступников на преступника и совсем не похож. В выдуманном им самим мире он укрывается от жестокой неприглядности мира действительного. А в поисках отца, которые навряд ли принесли бы ему удовлетворение и которым наверняка не увенчаться успехом, сконцентрировано все сиротство — духовное и физическое — этого и других ребят, едва ли не от рождения лишенных теплоты и участия и наделенных взамен отчужденностью и одиночеством — единственным, что смогли им дать взрослые. Вилли бесстрашно принимает удары озверевшего Стивенса, опровергая его презрительный рык: «Ты ничтожество!»

Весь фильм также опровергает подобную точку зрения, присущую, по-видимому, не одному Стивенсу, призывая вглядеться в эти лица (что мы, по правде говоря, не всегда успеваем сделать) как в лица людей со своим достоинством и силой души, бьющихся за жизнь и ищущих поддержки.

Михаил Брашинский



«Тупак Амару»

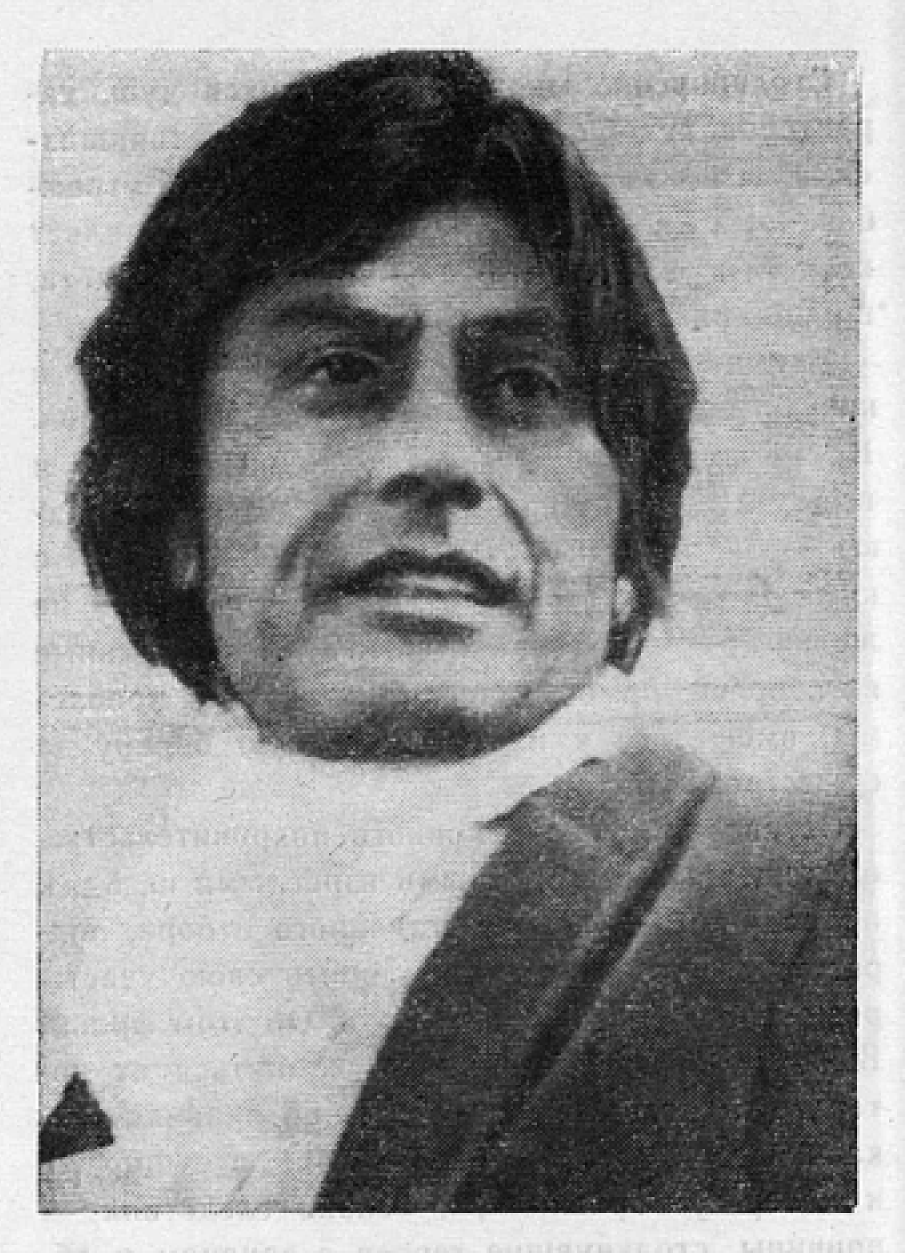
(Перу — Куба)

Действие фильма перуанского режиссера Федерико Гарсиа развивается неторопливо, неотвратимо и убедительно. На площади Пласа-де-Армас в Куско — центре древней империи инков — 18 мая 1781 года казнят Хосе Габриеля Кондорканки, руководителя крупнейшего восстания индейцев против испанских колонизаторов, принявшего имя легендарного индейского вождя Тупака Амару. Казнят вместе с женой Микаэлой Бастидас, сыном Ипполито и другими участниками восстания.

Перед нами фильм-реконструкция. Мы присутствуем на судебном процессе, слышим показания свидетелей — соратников и врагов Тупака Амару. Однако создатели фильма не ограничиваются павильоном, то и дело возникают сцены, в которых мы видим этих свидетелей в действии, в сложных взаимоотношениях с героем, о котором они теперь дают показания. Высказываются разные, подчас противоположные суждения. Режиссер строит картину из мозаики эпизодов, из света и тени. Показав в самом начале казнь, держит, таким образом, зрительское напряжение не на ожидании развязки, а на постижении мотивов поступков героя. Лента начинается как бы с финала, но, познав героя, мы в конце концов переживаем происшедшее еще более остро.

Федерико Гарсиа понимал, какая ответственность ложится на его плечи. Вымысел, без которого не может обойтись художественное произведение, надо было сочетать с конкретными именами персонажей, с фактами и ситуациями, зафиксированными в документах историков. Другая сложность заключалась в том, что к истинному образу героя надо было пробиваться, преодолевая тенденциозность буржуазной историографии.

Написанный им самим сценарий Федерико Гарсиа отдал на суд историку Карлосу Валькарселю и членам национальной комиссии, образованной по случаю 220-летия со дня гибели Тупака Амару. Их замечания, уточнения оказали постановщику незаменимую помощь.



«Тупак Амару»

Актер Рейнальдо Аренас принял приглашение на роль Тупака Амару с опаской, хотя уже снялся до этого в трех телепостановках, посвященных этому национальному герою. Тупак Амару — трудный персонаж. В поисках правды образа актер и режиссер тщательно изучали эпоху, проштудировали научные исследования, написанные в Перу и за рубежом. Все это обогатило представление о герое, помогло проникнуть в его психологию, понять мотивы поступков. В результате на экране появился живой человек, вступивший на трудный путь борьбы, страдающий, любящий, мыслящий.

Мы видим героя в сложнейших перипетиях его поисков истины. Захватническая политика испанских королей, тирания их ставленников, обращавшихся с коренным населением как с животными, заставляют его действовать. Однако попытка добиться чего-либо в рамках испан-

ской законности — прошения, апелляции, хождения по инстанциям, уговоры, поездки в столицу — ни к чему не приводят. И тогда представитель индейской аристократии, один из потомков инкской правящей династии становится во главе простых людей, сплотив их против чужеземцев, против чужих законов и чужого бога. Он мечтает о свержении испанского господства, о независимом государстве, о социальной справедливости и приходит к выводу о необходимости поднять народ на вооруженное восстание.

Так формировался мятежный характер героя. Мы видим, как в процессе борьбы он становится беспощадным к врагам, непримиримым к предателям, ослабившим ряды повстанцев. Вера в победу даже в моменты наибольших неудач не оставляла его. Поражения прибавляли ему неистовость. В плену он не терял надежды на успех. На казнь вышел, не склонив головы, твердо веря в правоту своего дела.

Ум и мудрость Тупака Амару в исполнении Рейнальдо Аренаса — это зреющее самосознание народа.

Опорные пункты композиции картины — массовые батальные сцены (в них снимались местные жители) — придали фильму эпический размах.

Фильм снимал уругвайский оператор Родольфо Лопес, уже работавший с режиссером на двух картинах. Прекрасный знаток латиноамериканской культуры, он сумел подчинить изображение общей идее картины, верно почувствовать и передать стиль эпохи.

Фильм завершается кадрами, снятыми в сентябре 1975 года. Камера запечатлела демонстрацию перуанцев, собравшихся, чтобы почтить своего национального героя Тупака Амару. Эти документальные съемки не разрушают художественной структуры картины, сама природа которой и состоит в соединении легенды и документа. Не здесь ли таится феноменальный успех у перуанского зрителя этой работы Федерико Гарсиа? Фильм установил в стране рекорд посещаемости — за три недели его посмотрело более ста тысяч зрителей. Художественное произведение стало явлением общественной жизни.

Ирина Быкова

«Клуб «Коттон», «Человек со звезды» (США)

Заранее соглашаюсь с недоумением приверженцев академической терминологии, называя «Клуб «Коттон» автобиографией кинематографической памяти.

Сочувствую фильмографу, которому выпадет мука составлять подробное либретто этой картины. Перечеркивая написанное и отправляя в мусорную корзину страницы неполучившегося текста, он будет прав, если последними словами обругает авторов сюжета. Уильям Кеннеди, Фрэнсис Коппола и Марио Пьюзо (создатель романа «Крестный отец») умудрились до предела запутать фабулу ленты, ввести в нее немыслимое число персонажей — вымышленных и реальных, слишком замотивировать одно и лишить каких-либо мотивировок другое. Стройности они предпочли мешанину, строгой логике — хаотичность. А когда в финале фильма нужно было сводить концы с концами, расправились со своими героями простейшим способом: одного быстренько отправили в черном гробу на кладбище, другого — в тюрьму, а всем остальным молниеносно спроектировали грядущую судьбу. И все это весело, шумно, бравурно, под неумолкающий ритм чечетки, в традициях американского кинематографа.

Все дело здесь — в традициях. В традициях и в памяти.

От имени традиций в «Клубе «Коттон» представительствует образная система старого Голливуда. От имени памяти — Фрэнсис Коппола, американец итальянского происхождения, родившийся 7 апреля 1939 года в Детройте, человек с университетским образованием, известный продюсер и сценарист, режиссер, наделенный незаурядным дарованием. Фильм — своеобразная попытка его автобиографии.

То есть как автобиографии? — сам собой напрашивается вопрос. Действие картины разворачивается между 1928 и 1930 годами, когда Копполы просто не существовало. Автобиогра-



«Клуб «Коттон»

фичность картины замешана на сотнях американских лент 20—30-х годов, которые и в детстве, и в юношестве, и в зрелом возрасте увидел режиссер, на тысячах журналов по кино, на десятках мемуаров деятелей Голливуда. Здесь что-то запомнилось лучше, что-то хуже. Что-то внешне значительное интересным не показалось, а какой-то пустяк сделался необходимым. Что-то вошло в биографию художника в качестве значимого явления, а что-то промелькнуло по касательной, оставив лишь слабую зарубку в памяти.

Вероятно, лучший зритель для Копполы тот, кто, как и он, влюблен в старое американское кино, знает реалии и персонажей ушедшего времени: такому не нужно объяснять, что не придуманы и Кэб Кэллоуэй — знаменитый негритянский музыкант, и Лаки Лючано — гангстер, и Глория Свенсон — любвеобильная кинозвезда, а в Дикси Дуайере, герое картины, есть немного от Эррола Флинна, немного от Кларка Гейбла, немного от Дона Амиче — блистательных актеров прошлого.

Ошибаются те, кто, основываясь на совпадении материала, выводит новую работу режиссера из «Крестного отца», если не самой лучшей, то наверняка самой знаменитой его картины. В семейно-гангстерской саге, которой является «Крестный отец», Коппола отталкивался от подлинного бытия, его интересовала сложная психологическая структура взаимоотношений персонажей, драматическая диалектика деяния и результата. Гангстерский миф присутствовал в фильме, чтобы, будучи подробно исследованным, вывернутым наизнанку и разбитым на куски, обнаружить в конечном итоге свою никчемность и стать некоей полой субстанцией, подобной той, в которую превращается главный персонаж второй части ленты, выжигавший все вокруг себя и расплатившийся за это внутренним самовыжиганием.

В «Клубе «Коттон» в своей оценке гангстерского мифа Коппола простодушие предпочитает изощренности, «комиксовое» разделение гангстеров на «хороших» и «плохих», безнадежных и имеющих шанс на исправление. Все они для него — персонажи огромного спектакля, где льющаяся кровь — это клюква, где револьверы стреляют холостыми патронами, где запутанное распутывается по сюжету кинематографа, а

не по сюжету жизни и где царит такой веселый и разнообразный кавардак, что не разберешь, кто прав и кто виноват. При желании в картине можно отыскать следы серьезных проблем, до сих пор волнующих умы деятелей науки: допустим, вопрос о взаимосвязи музыкальной культуры негров и ее белых потребителей. Но, обозначив проблему, режиссер всего лишь запускает ее петардой в общий хоровод и растворяет в экранной круговерти. Иначе быть не может.

Ошибется и тот, кто, отталкиваясь от внешнего сходства обработки материала, увидит первоисток «Клуба «Коттон» в фильме «От всего сердца», громоздкой стилизации под голливудскую мелодраму. «От всего сердца» — это именно стилизация, опыт проникновения в прошлое, кинематографический фокус, когда условная «машина времени» как бы переносит Копполу и его соратников с современной электронной аппаратурой на двадцать пять — тридцать лет назад. «Клуб «Коттон», повторю еще раз, не стилизация, а кинематографическое воспоминание, причем воспоминание с поправкой на наше время.

Поправки, играющие роль связующих нитей между эстетикой старых картин и современными требованиями к кинематографическому зрелищу, режиссер вводит умело и ненавязчиво, изящно включая их в поток картины. Например, эпизод убийства гангстера Джо Флинна сделан так, как это мог бы сделать пятьдесят лет назад превосходный мастер Говард Хоукс, но крупно снятое пятно крови, расползающееся на белой манишке, — это уже способ шокового воздействия американского кино наших дней. Любовная сцена проникнута пуритански-чувственной интонацией, и эта кажущаяся несовместимость полностью укладывается в русло старого Голливуда, но степень откровенности, с которой снимает ее Коппола, такова, что до войны никто не мог бы позволить себе ничего подобного.

Я понимаю, что снимать фильмы, подобные «Клубу «Коттон», адова работа, да и стоил он многие миллионы долларов. Однако в картине есть драматическое несовпадение затраченных усилий и конечного результата. По существу, мы можем судить на ее основе лишь о кинематографических пристрастиях режиссера и очень мало узнаем об Америке. Даже о старом Голливуде, его эстетике, морали, «звездах» картина рассказывает так, что знающему — не всегда интересно, а незнающему — не всегда понятно.

Мы привыкли к тому, что интересный замысел зачастую рушится от недостатка таланта. Здесь другое: дарование рушится от незначительности замысла. И стоит за этим не частный случай Фрэнсиса Копполы, а общий кризис направления, получившего название «новый Голливуд».

Коппола и его коллеги, дебютировавшие в середине 60-х годов — кто чуть раньше, кто чуть позже, — исповедовали кинематографическую эстетику «слоеного пирога», и их высшие достижения были связаны со сложным и противоборствующим единством в рамках одного фильма реалий жизни и реалий кинематографа, голливудской мифологии и бытовой конкретики, горькой правды и чистого жанра. Теперь от подобной эстетики остались обломки. Кинематограф восторжествовал над жизнью, мифология — над бытом, жанр — над правдой. И появился «Клуб «Коттон». Чрезвычайно талантливое, но, как мне представляется, бесперспективное произведение, замкнутое в себе, грустное свидетельство застоя. Говорят, что Коппола просто решил поиграть. Может быть. Но игра-то затянулась, ситуация выглядит тупиковой.

Что же касается игр, то в американском кино вполне достаточно мастеров, которые занимаются ими профессионально и с удовольствием. Один из них — Джон Карпентер, фильм которого «Человек со звезды» также был представлен в рамках последнего Московского фестиваля.

Карпентер — мастер острого действия, щемящего ужаса, нервной напряженности. Жизнь в его картинах таит в себе опасность, непознаваемость, легко превращается в арену кровавой схватки, когда противоборствующие силы, дойдя до степени крайнего исступления, не видят перед собой ничего, кроме врага, подлежащего немедленному уничтожению.

В «Человеке со звезды» Карпентер неузнаваем. Там, где есть возможность усилить напря-



«Человек со звезды»

женность, он приглушает свой темперамент. Там, где требуется сентиментальный вздох, удесятеряет его. Ужас прежних работ сменился трогательностью.

Картина не самостоятельна. Она — слепок с «Инопланетянина» Стивена Спилберга. При этом, сориентированная не на все категории зрителей, а лишь на взрослую аудиторию, лента Карпентера делает существенные поправки. Ее инопланетянин — действующее лицо не только фантастической, но и любовной истории, следовательно, он не может быть уродцем и предстает в облике нормального симпатичного мужчины, как две капли воды похожего на умершего мужа героини фильма. Персонаж Спилберга творил эффектные, однако практически не столь уж необходимые чудеса. У Карпентера чудеса величественны — вплоть до воскрешения мертвых. Наконец, улетая с Земли, маленький инопланетянин не оставлял после себя ничего, кроме нежного чувства дружбы. В «Человеке со звезды» герой картины дарует ребенка бесплодной женщине, обещая, что в будущем тот раскроет тайны мироздания и поможет людям. Здесь легко просматривается евангельский мотив: молодая американка по имени Дженни Хейден приравнивается к деве Марии.

Карпентер не всегда удобно чувствует себя в непривычном материале. Многое в фильме построено на общих местах и многократных повторениях. Фабулы не хватает на большую ленту, ее приходится искусственно поддерживать, отчего кое-что выглядит необязательным и лишь утяжеляющим повествование. Картине вряд ли суждена долгая жизнь, но в современной ситуации ее появление симптоматично.

Еще совсем недавно космос представал да и сейчас предстает в американском кино в качестве враждебной силы, откуда человечеству грозят большие неприятности. Стивен Спилберг в «Тесных контактах третьего рода» и «Инопланетянине» показал, что с пришельцами всегда можно договориться — была бы добрая воля и лишь бы не мешали. В «Инопланетянине» мешает взрослый мир, для которого маленькое существо — лишь занятный объект для исследования. В «Человеке со звезды» это конкретизируется: мешает не весь взрослый мир, а существенная часть его —

злобные обыватели вкупе с правительственными властями и армией.

Фильм Карпентера призывает вернуться к вечным ценностям: любви, дружеской привязанности, взаимопомощи, одинаковым во всей вселенной. Но возвращение здесь возможно и необходимо только на личном уровне: человек рядом с человеком, женщина рядом с мужчиной. Официальные институты враждебны подобным ценностям и подлежат отторжению. Сейчас, когда американское правительство пытается предстать перед миром в качестве выразителя воли большинства и одновременно морального судьи, «Человек со звезды» по-своему противостоит этому, деклáрируя собственную мораль, достаточно условную — с учетом сюжета картины, — но гуманную.

Было бы нелепо отрицать возможность существования кинематографических игр на фундаменте выдуманных сюжетов, тем более если они делаются режиссерами, хорошо владеющими ремеслом. Некоторые прежние работы Джона Карпентера не заслуживают профессиональных упреков: они сделаны мастерской рукой. Но в «Человеке со звезды» недостает взлета, сжимающей сердце нежности и грусти; рассчитанная на слезы, картина их не вызывает. Притом что в ее нравственности усомниться невозможно.

Владимир Дмитриев



«Короли шутки», «Продажные» («Рипу»), «Марш в тени», «У кого большая зарплата, поднимите руку!» (Франция)

В условиях перманентного кризиса, переживаемого в последние десятилетия французским кинематографом, комедия остается, пожалуй, наиболее стабильным жанром. Она неразрывно связана с театральным фарсом и водевилем. Эстрадные миниатюры как сценические, так и телевизионные способствуют обновлению тематики в соответствии с изменчивыми вкусами аудитории. Именно комедии обеспечивают относительное экономическое благополучие французской кинопромышленности, хотя им и приходится делить власть над массовым зрителем с расплодившимися в последние годы «поларами» — «полицейскими лентами» нового типа, сочетающими натуралистические элементы с изображением жестокости в стиле американских гангстерских картин. Впрочем, и детективные сюжеты в кино Франции чаще трактуются в комедийном, нежели в драматическом ключе.

Французская кинокомедия сформировала плеяду блестящих исполнителей — от Жана Дюрана и Макса Линдера через Фернанделя и Бурвиля к современным мастерам жанра. Комедийными красками не пренебрегали во Франции и крупнейшие драматические актеры. Фарсовость в последние годы отчетливо преобладает в творчестве Жан-Поля Бельмондо. Даже Ален Делон, явно предпочитающий «полары», лучшую из своих недавних ролей сыграл в сатирическом гротеске Бертрана Блие «Наша история», где его партнершей, кстати говоря, была не менее серьезная Натали Бай. Французская комедия относительно хорошо



«Продажные»

экспортируется. Ее национальное своеобразие очевидно, она не похожа ни на «комедию по-итальянски» (как правило, более грустную), ни на американские разновидности комических жанров. В самих США, где зарубежные фильмы беззастенчиво оттесняются на периферию кинорепертуара, «Кузен, кузина» с легкостью обогнали по сумме сборов пресловутую «Эммануэль». Более того, по сюжетной канве французских комедий (к примеру, известного советскому зрителю «Зануды») снимаются новые американские ленты. Если заимствования у заокеанских «боевиков» во многих регионах мира стали правилом, то такого рода обратное движение — факт беспрецедентный и по-своему свидетельствующий о силе французской киношколы.

Но все же комедиографы родины кино, которым сполна были отданы чувства массового зрителя, страдают от отсутствия признания профессиональной критикой. И каким бы малозначительным ни казалось это высокомерное презрение «высоколобых» по сравнению с миллионными сборами, оно не могло не затронуть самолюбия художников, посвятивших свой талант развлечению почтенной публики. Французской комедии не хватало интеллектуальной респектабельности, и жанр перешел в активное контрнаступление. Свидетельство тому — фильмы внеконкурсной программы XIV Московского международного кинофестиваля.

В авангарде этого движения не случайно оказался Клод Зиди. Представитель того же поколения, что и мастера «новой волны», Зиди пришел в режиссуру на полтора десятилетия позднее — в начале 70-х годов, получив практическую профессиональную выучку непосредственно на съемочной площадке. Зиди, как и большинство его собратьев по ремеслу, до поры до времени «умирал в своих актерах», будь то Луи де Фюнес, Анни Жирардо или Пьер Ришар. Тем более завидна последовательность, с какой Зиди отстаивает свое кредо профессионального развлекателя в «Королях шутки» — истории двух молодых комиков, которые волей обстоятельств становятся сотрудниками телевизионного кумира — Гаэтана. Всех троих играют актеры, широко известные во Франции, но, что знаменательно, не добившиеся статуса «звезд» — худой и

высокий Тьерри Лермит, пухленький Жерар Жюньо и уже немолодой Мишель Серро.

«Звезда» — Колюш — появляется лишь в одной из эпизодических ролей. Известный советскому зрителю по фильмам «Инспектор-разиня» и «Банзай», он убедительно проявил и свой драматический талант в другой фестивальной картине — «Чао, паяц».

Не будем останавливаться на механизме «гэгов» — среди них есть и более и менее удачные, — дадим зрителю возможность восхищаться их остроумием или негодовать на отсутствие вкуса и чувства меры. Лучше обратим внимание на отчетливо пародийную пружину сюжета — противопоставление королей шутки интеллектуальному, философскому кино. Дело в том, что переживающего творческий кризис Гаэтана беспрерывно пилит жена, обвиняя его в том, что он не подлинный художник, не занимается серьезным искусством, символом которого в фильме выступает американский режиссер Уэллсон.

Немытая и заросшая тонна жира, пожирающая километры макарон, вещающая «философские» истины (фильм, который он снимает, называется «Последний человек» и, по-видимому, должен рассказывать о последствиях атомной катастрофы), засыпающая на съемках и вызывающая благоговение у всех окружающих, — таким предстает в исполнении Мишеля Серро этот своеобразный собирательный персонаж. Трудолюбие и изобретательность развлекателей противостоят мании величия и воинствующему шарлатанству мэтра.

Язвительная сатира на культ гения в этой далеко не во всем удачной картине интересна для нас не сама по себе, а как симптом борьбы комического жанра за признание во мнении критики. И симптом этот тем более знаменателен, что сам Клод Зиди в том же 1984 году неожиданно завоевал это признание — его фильм «Продажные» («Рипу») не только стал чемпионом проката (к этому Зиди не привыкать), но и получил сразу три премии французской киноакадемии «Сезар» — за лучший фильм года, лучшую режиссуру (!) и лучший монтаж.

Чем же особо примечательна эта в общем-то традиционная картина? Филип Нуаре в роли немолодого инспектора полиции Рене Буарона создал не лишенный обаяния портрет человека, паразитирующего на ущербности общества, которому он вроде бы служит. Буарон — прагматик, он делает свое дело ровно настолько, насколько это необходимо (а меру он знает точно), не лишая себя мелких радостей жизни — взяток, бесплатных обедов в забегаловках на своей территории и даже грабежа в скромных размерах, приберегая подлинную страсть для игры на скачках.

И вот ему дают нового напарника, Франсуа Лебюша (уже известный нам Тьерри Лермит), полную его противоположность. Свежевыбритый и гладко причесанный карьерист из провинции чтит инструкцию прежде всего. Живое воплощение закона и порядка тем не менее легко совращается с пути истинного, как только понимает, что услужливо подложенная ему старшим товарищем дама — не по зарплате скромного полицейского.

Секрет успеха картины, быть может, заключается в демонстративном противопоставлении самоуверенного «прогресса» и силы традиций, не укладывающихся в рамки рационализации и американизации не только сыска, но и всего образа жизни и мыслей доброй старой Франции, конечно же, далеко не безгрешной, но более человечной и поэтому снисходительной к естественным людским слабостям. И хотя мы не можем согласиться с этой позицией просвещенного оппортунизма, дарование актеров и точность зарисовок быта и нравов делают «Продажных» весьма своеобразным реалистическим портретом тех средних французов, которые приняли фильм и обеспечили ему заслуженный успех.

Неприятие добропорядочного буржуазного мира отличает и героев фильма «Марш в тени», тоже чемпиона французского проката. Популярные актеры Жерар Ланвен и Мишель Блан (фильм — режиссерский дебют последнего) играют двух музыкантов-неудачников, не теряющих чувства юмора и любви к жизни во враждебном им Париже. Большая часть картины проходит в трущобах и рассказывает о невзгодах и несчастьях. Поэтому порой трудно понять, почему во французской прессе она неизменно называется комедией. По

всем внешним признакам это безусловно была бы драма, если бы не одно важнейшее обстоятельство — интонация, сообщающая всему происходящему оттенок легкой иронии, подтрунивания и над антигероями, и над зрителями. С загадочной улыбкой сфинкса авторы в финале заставляют музыкантов бежать в Нью-Йорк, где они, очевидно, останутся столь же неприкаянными, сколь и неунывающими.

Фантастический коммерческий упех «Марша в тени» не объяснишь одной только одаренностью исполнителей главных ролей и модой на мужские пáры. Все же главное здесь — интонация, скептическое отношение к буржуазному миру, которое и роднит «Марш в тени» с «Продажными», объясняя созвучие этих произведений настроениям французских зрителей.

Более радикально антибуржуазные мотивы звучат в картине Дени Гранье-Деферра «У кого большая зарплата, поднимите руку!». Здесь тоже в трагикомической паре объединены Мишель Пикколи и Даниэль Отей. Как и в «Королях шутки», тут есть персонаж старшего поколения, которого играет бывший партнер Серро по эстрадным миниатюрам Жан Пуаре. Но теперь он не телевизионный кумир, а директор рекламного агентства, неожиданно решивший пригласить сотрудников на свою загородную виллу на уик-энд. Любовные приключения, водевильные ситуации, остроумное обыгрывание зажатости подчиненных в присутствии начальства, язвительные зарисовки нравов выводят к неожиданно драматическому финалу. Среди тех, у кого большая зарплата, надо уволить несколько человек, а кого именно, решит невинная игра в «музыкальный стул» (она и есть цель столь странного приглашения): кто не успеет занять свое место (стульев всегда на один меньше, чем играющих), тот останется без работы. И никакие доводы и рыдания здесь не помогут. Когда же гости понуро расходятся, директор с женой вспоминают, что надо избавиться еще от троих сотрудников, на сей раз низкооплачиваемых.

От апологии «королей шутки» до социально-критической сатиры — таков диапазон современной французской комедии.

Кирилл Разлогов

«Париж, Техас» (Франция — ФРГ), «Там, где спят зеленые муравьи» (Франция — ФРГ).

Показанный вне конкурса фильм Вима Вендерса «Париж, Техас» иных озадачил, а иных и рассердил, хотя его ждали любители кино (имя режиссера, «Золотая пальмовая ветвь» Каннского фестиваля). После сеансов московского «Ударника» или ленинградского «Максима» некоторые зрители сетовали, что заявка-де гораздо интереснее результата, что, заманив нас некоей тайной, автор выдал в итоге «пшик», мелодраму. Сетовали, а потом обнаруживали, что фильм не уходит, все возвращается, плывет и плывет перед глазами...

Начало — долгая панорама Южного Техаса — и вправду завораживает. И эти горные отроги цвета охры, и взмывший в небо пернатый хищник, и контуры бесконечных хребтов с плоскими, как стол, будто нарочно выровненными вершинами — по-новому увиденный классический ландшафт вестернов. И одинокая мелодия какого-то странно полнозвучного музыкального инструмента, лейтмотив картины. И фигура высокого человека, шагающего вперед и вперед по расщелине меж скал.

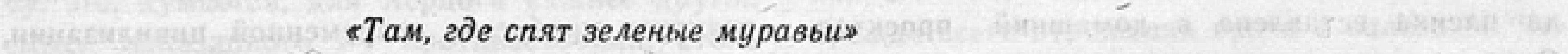
Остановился, приблизился к нам на крупном плане, жадно пьет воду из фляжки. Снова зашагал, быстро, целеустремленно. Куда? Кто этот путник, исхудалый, обтрепанный и обросший черной бородой, в нелепой красной каскетке, в сбитых башмаках, с глубокой и непонятной печалью на лице, умном и усталом?

Он молчит. Не отвечает врачу, очнувшись на больничной койке. Едва узнает родного брата, который вызван издалека. Мучительно, обрывками вспоминает свое прошлое, то, что происходило до его исчезновения из дому и четырехлетнего пребывания неизвестно где.

Итак, провал в памяти, «столь долгое отсутствие» — наш киноопыт подсказывает: жертва военной контузии, узник лагеря смерти. Или так: бежавший из тюрьмы, преследуемый полицией. И мы чувствуем себя обманутыми, когда постепенно приближаемся к разгадке и в финале, правда, при весьма экстравагантных обстоятельствах выслушиваем исповедь героя. Оказывается, причиной душевного краха Тревиса, его многолетних нескончаемых скитаний послужила «всего лишь» чрезмерная, беспредельная любовь к молоденькой красавице жене.

Да, наверное, этого мало, если искать в фильме «Париж, Техас» только сюжетной логики, психологических мотивировок и прочих «законченных смысловых величин», пользуясь известным выражением Шкловского. Но в том-то и дело, что повествование Вима Вендерса оперирует иными величинами. Пространство кадра, монтаж, фон, второй план, деталь, звук, атмосфера, «аура» действия — речь киноизображения здесь неизмеримо богаче и емче чахлого словесного пласта. Настроившись на волну кино, поймав авторский тон, проникаешь в историю по-своему трагичную, в судьбу семьи, безжалостно, средь безмятежного дня и словно бы на ровном месте разметанную так, что отец, подобно сухому листу, гонимому ветром, мечется по пустыне, ребенок растет у приемных родителей, а мать зарабатывает на жизнь в странном заведении под названием «пип-шоу» (одна из разновидностей сексуальных аттракционов) на унылой окраине промышленного Хьюстона.

«Париж, Техас» — это фильм о симптомах неведомой болезни, какой-то порчи, проникшей в мельчайшие поры общества, такие, например, как эта рядовая провинциальная, некогда благополучная семья. Над уровнем самодовольной ординарности эту пару возвышает какая-то значительность обоих: и Тревиса с его виноватой доброй улыбкой (Гарри Дин Стентон), и Джейн, в роли которой Вендерс снял прелестную и трогательную Настассию Кински. Но, видимо, красота, любовь, гармония первыми подвергаются атакам еще не классифицированного медиками недуга безумия, разрушающего патриархальные связи, несущего хаос. (Интересна внутренняя перекличка моти-



«Там, где спят зеленые муравьи»



вов ленты Вендерса и другой внеконкурсной картины — «Хаос» итальянских режиссеров братьев Тавиани, где та же злая немочь схвачена в самом начале, у истоков, в нищих лачугах сицилийских крестьян конца прошлого века, на материале новелл-притч Луиджи Пиранделло.)

Персонажи фильма «Париж, Техас» словно бы вращаются по трем географически близким, но несоприкасающимся орбитам. У каждого свое пространство. У мальчика — пригород Лос-Анджелеса, аккуратненький коттедж усыновивших его дяди и тетки, близкий путь в школу непременно на машине («Пешком теперь никто не ходит!» — заявляет школьник). Уютная комнатка, чудо-игрушки. Нет только радости. Семилетний ребенок, уже сухонький и себе на уме, так же легко, без колебаний отказывается от своих приемных родителей, как противился до этого появлению настоящего отца, нарушившего привычный быт. А для бездетной пары, чье существование выхолощено и скучно, этот чужой мальчик — единственный свет.

В мире комфорта — множество всяких машин, автомобилей, вертолетов, аппаратуры, аппаратов и аппаратиков. Прошлое опознается через документ любительского фильма, когда пленка вставлена в домашний проектор. Отцу и сыну легче переговариваться не прямо, а через телефончики, даже будучи рядом. С помощью микрофона и трубки признаются в самом заветном. Логическим пределом коммуникации-разобщения служит здесь встреча героев — мужа и жены — после их горькой разлуки. Тревис и Джейн «обретают друг друга» в кабине «пип-шоу», где клиент и девица разделены полупрозрачной зеркальной стеной: он ее видит, она его — нет, и снова телефон, трубка, переговоры... Оператор Робби Мюллер, мастерски воплотивший замысел фильма в пейзажных кадрах, достигает чудес невиданного экранного портретирования. Лица героев то отражаются одно в другом, то взывают к нам из рамы экрана-зеркала, то вдруг кажутся парящими в невесомости вселенной, в бесприютной черноте космической ночи. И, перерезая их миражем шоссе, встает поблизости зловещий силуэт Хьюстона, пустынного мегаполиса, давно мерещившегося писателям-фантастам.

Из этих пространств, от уютных коттеджиков и железобетонных гигантов снова бежит герой, обреченный на скитания. «Париж» — это было слово, прервавшее молчание незнакомца в начале фильма. Тревис звал брата в Париж, но не в тот, что на Сене. Вот он на фотографии. Пышное название принадлежит крохотному населенному пункту в техасской глубинке, такие любили давать своим поселкам первопроходцы. Какая-то вешка, обозначающая, видимо, границу участка — клочок пустыни в пучках сухой травы и колючках. В Париже некогда познакомились и были счастливы простодушные родители Тревиса, здесь и он, купив землю, надеялся спасти свою любовь. Но и Техас ныне изрезан ржавыми рельсами, усеян останками мертвых автомобилей и похож на заброшенный пустырь...

Хотя Вима Вендерса и Вернера Херцога часто противопоставляют у них на родине, в ФРГ, и даже порой считают антиподами, нам, со стороны, при всех неоспоримых индивидуальных различиях больших художников, видится скорее внутренняя близость. Херцог в своем последнем фильме с красивым названием «Там, где спят зеленые муравьи» также трактует проблемы современной цивилизации, ее кризиса, ее гибельности. По своей сердечной склонности к далеким континентам и экзотическим странам он отнес действие фильма в Австралию, снял типажей-аборигенов, а в главной роли — известного австралийского писателя и просветителя Вандюка Марику.

Конфронтация резка, по-херцоговски остра и парадоксальна. Титры фильма идут на бесконечно монотонной панораме плоской равнины, уставленной пирамидками противного тускло-розового химического цвета. Это какая-то геологическая компания зондирует, роет, копает шахты, тоннели, добывая редкий металл.

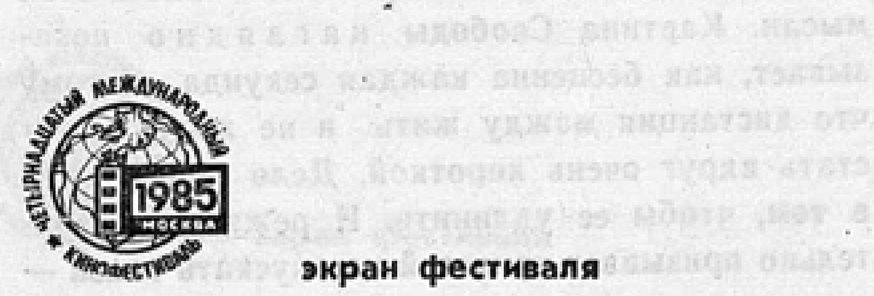
Кажется, что вся местность изрыта безрадостными катакомбами и уже нагоняют линию горизонта розовые кучки-пирамидки, но неотвратимый захват натыкается на преграду. Живую преграду из людей, сидящих насмерть. Их лица кажутся вырезанными из

драгоценного дерева и излучают теплый коричневый цвет, их одежды, украшения ярки и красивы, и тускло, загадочно, как кусочки слюды или крылья стрекоз, мерцают черные глаза. Это племя и его старейшины охраняют тысячелетнюю заповедную территорию. Стоп! Дальше нельзя! Здесь спят и видят сны зеленые муравьи.

Предел «прагматичного», форпост «технического прогресса», мелькающие лампочки-блики сложных агрегатов, совершенство кибернетики — с одной стороны. И лицом к лицу, напротив — готовность немедля умереть за эфемерное, причем также в своем предельном выражении: не за реликвии чудотворца-подвижника, даже не за раскрашенный языческий символ веры, а за образы муравьиных снов, которых никто никогда не знал и не узнает.

Слышится в картине, однако, и еще одно объяснение тому, что нельзя, никак нельзя тревожить сон муравьев: муравьи, если их потревожить, выйдут из-под земли, и тогда мир погибнет. Легко прочесть здесь метафору: для того чтобы оградить планету от стремительного наступления, которое ведет цивилизация, все чаще оборачивающегося смертельной опасностью для человечества, необходимы табу. Но, думается, для Херцога важнее другой смысл показанного им противостояния, столь же философский, сколь лирический. Речь о вере, об идеале, остающихся прибежищем человечности, простых и необходимых людям чувств в мире глобальной компьютеризации.

Нея Зоркая



«Скальпель, пожалуйста»

(Чехословакия)

Об этом думаешь, нельзя не думать. Ведь он может прийти, этот день, когда вдруг узнаешь, что завтра может не быть. Врачи будут успокаивать, уверять, что все обойдется, но мысль о возможном будет жалить, не отпуская, затягивая в провал, в пустоту...

Это то состояние, когда у времени появляется реальная ценность — ведь его так мало. Именно эта тема легла в основу многих фильмов, в том числе одного из лучших во французской «новой волне» — «Клео от пяти до семи». Однако чешского режиссера Иржи Свободу в этой теме заинтересовала скорее не личность больного, а его болезнь. На войне солдат не думает, в кого он стреляет — у врага одно лицо, и в этом жестокая трагедия войны. Для врача у больных тоже одно лицо, и в этом великая гуманность врачевания. Не важно, какой человек болен. Важно, что ч е л о в е к. Вот почему в фильме «Скальпель, пожалуйста» по одноименному роману Вали Стыбловой отношения героя, знаменитого хирурга, Профессора, как его все называют, с пациентами — это прежде всего отношения врача с болезнью. Человек парализован страхом, он во власти врача и болезни. Мы помним и другие фильмы на эту тему, например «Степень риска» Ильи Авербаха. Там между врачом (Б. Ливанов) и смертельно больным физиком (И. Смоктуновский) возникали иные, надболевые связи.

Пациент вскрыл неведомые самому хирургу, запрятанные глубоко в душе болевые точки, добрался до его сердца, и мы почувствовали, как сжимается оно от сострадания, от усталости, от приступов неуверенности, от осознания ограниченности своих возможностей в борьбе с бесчеловечностью болезни. Все это открывает в своем герое и Мирослав Махачек. Но происходит это по мере движения фильма от одной драматической истории к другой. Каждая такая история — это история болезни (опухоль мозга, ибо Профессор — нейрохирург), что само по себе уже достаточно для нашего сострадания. Но мы не успеваем привязаться к



«Скальпель, пожалуйста»

тому, кого спасают. У фильма Иржи Свободы другая художественная задача. Авторами руководит социально активная гуманистическая идея: никому не дано решать, что стоит данная человеческая жизнь — какая подороже, какая подешевле. Каждый незаменим. Каждый!

Смысловая концепция картины продиктовала ее скрупулезно-документальный стиль. Мир больницы — это мир, который для человека может стать его последним пристанищем. Поэтому нет в нем никакой суеты, ничего постороннего, ничего лишнего. Здесь жизнь вступает в поединок со смертью, с пустотой, куда человек может уйти, как в этот бесконечно длинный коридор. Смертельный коридор, в конце которого есть все-таки надежда на спасение — операция. Жизнь начинается там, где она может и кончиться. В операционной. Здесь она рассчитана по секундам.

Не по секундам, так по минутам выверена жизнь и самого Профессора. Свободного времени у него не бывает. Из больницы звонят и ночью, а чаще он сам звонит, потому что болезнь по ночам не спит. Все это, конечно, главное в фильме — и постоянная напряженность, и гипертрофированная ответственность героя, и невозможность забыться, даже когда рядом любимая женщина — жена. И бессонные ночи, и страх, и слабость, и сверхтребовательность к другим, порой чрезмерная, жесткая, но ведь он сам так живет, значит, и другие обязаны, иначе незачем было идти в нейрохирурги...

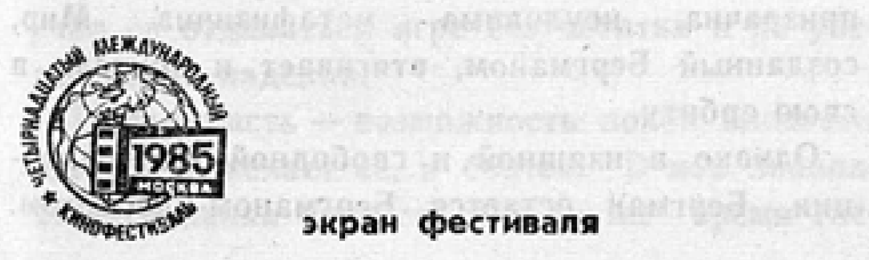
Однако художественный итог фильма не только в достоверном образе Профессора, одного из тех подвижников, которые возвращают нам жизнь. На мой взгляд, достоинство фильма в том, что он, впрямую не декларируя очевидную ценность жизни, лишний раз не напоминая, что она дается один раз и другой быть не может, незаметно подводит зрителя именно к этой мысли. Картина Свободы наглядно показывает, как бесценна каждая секунда, потому что дистанция между жить и не жить может стать вдруг очень короткой. Дело Профессора в том, чтобы ее удлинить. И режиссер сознательно призывает зрителей не опускать глаза —

смотрите, запоминайте, какой изматывающей работой, какой ответственной, какой творческой (каждый миг требует острой реакции, полета фантазии, риска...) отбиваются у смерти эти секунды вашей жизни. Секунды, которые в суете, в болтовне, в самом обманчивом из всех заблуждений, что все впереди, вы часто растрачиваете в никуда.

«Нельзя обмануть смерть, — говорит доцент, верный помощник Профессора, сломленный потерей дочери, заболевшей лейкемией и за месяцы сгоревшей. — Что я знал о ней... думал, не тем занимается, книжки необязательные читает, время теряет...»

Профессор тоже мало что понимает в жизни своего, к счастью, здорового сына, и от этого незнания — своя душевная боль. Но он не имеет права задерживаться на ней, его призывает другая боль, которую он знает и должен отвратить. И это дает ему силы, позволяет идти дальше в своих экспериментах, чтобы жили такие, как вот этот маленький «неоперабельный» мальчик. И кровать на колесах медленно скользит по бесконечному туннелю-коридору, где в конце, как уже много раз в этом фильме, — воскрешение.

Алла Гербер



«После репетиции»

(Швеция)

Бергман настаивал, что «Фанни и Александр» — его последний фильм. В таком случае «После репетиции» — самый последний. Необходимое добавление к главной, развернуто выраженной мысли.

В «Фанни и Александре» Бергман стремится подытожить свой человеческий, жизненный опыт, в «После репетиции» — опыт художнический, творческий. Бергман — мастер кинематографа вопросов («Когда ты перестанешь задавать вопросы?» — спрашивала Смерть в «Седьмой печати», и Рыцарь отвечал: «Никогда») — оказался перед необходимостью дать хотя бы самому себе какие-то ответы, обрести некую устойчивость.

Фильм «Фанни и Александр» стал глобальным ответом на вопрос о смысле жизни, или, точнее, о законах жизни, ибо Бергман, как говорит он сам, больше любит размышлять в категориях морали, нежели чистой философии. Эти законы предполагают существование константы в жизненном хаосе, островка со своим незыблемым и стабильным укладом, способным защитить, спасти и дать силу личности, вовлеченной в житейские и социальные бури. Таким островком становится в фильме семья Эгдал. Не случайно в финале картины бабушка Хеллен Эгдал — хранительница семьи и воплощение того женского начала, которое в системе бергмановской моральной философии спасет мир, — читает из Стриндберга, из предисловия к пьесе «Игра грез»: «Все может произойти, все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует. На крошечном островке реальности воображение прядет свою пряжу и ткет новые узоры».

Под знаком Стриндберга, его пьесы «Игра грез», сделан и фильм «После репетиции». После репетиции именно этой пьесы прямо на сцене происходит действие фильма.

Можно даже подумать, что Бергману захотелось «сыграть Стриндберга», некий современный вариант любимой пьесы. Но это не так. В данном случае пьеса — даже не ка-



«После репетиции»

мертон, по которому настраивается фильм о знаменитом старом режиссере Хенрике (Э. Йозеффсон), об «игре грез», которая происходит в его сознании — то ли во сне, то ли наяву («Кажется, я проспал час — не знаю. Когда я снова огляделся, то заметил, что все изменилось каким-то таинственным образом»).

«Игра грез» существует в картине прежде всего как одна из важнейших реалий творческого сознания самого Бергмана. Фильм — скорее вариация на темы Бергмана, чем на темы Стриндберга. Бергман просто использует многочисленные самоцитаты и разнообразные факты из собственной биографии в качестве «строительного материала». Кинематограф итогов требует самоотдачи. Так в картину входят и Стриндберг, и детские воспоминания о кукольном доме, который уже фигурировал в «Фанни и Александре», и хорошо известные высказывания о работе режиссера с актером, и имена прежних бергмановских героев, и актеры, которые в данном контексте не просто любимые исполнители, но еще и бергмановские «лица», «персоны».

Конечно, между Хенриком и Бергманом нельзя безоговорочно поставить знак равенства. Бергман виртуозно балансирует на грани открытого биографизма и художественного вымысла. Перед нами греза, мираж, сон, игра воображения. Именно по законам игры-сна повествовательная прямая с дразнящей легкостью складывается из элементов, на самом-то деле несводимых в единую плоскость.

На сцену, где за режиссерским столом сидит Хенрик, возвращается молодая актриса Анна (Л. Олин), сославшись на забытый браслет. Потом на этой же сцене появляется некогда любимая Хенриком актриса (И. Тулин), давно умершая от отравления алкоголем. Текст Стриндберга незаметно сливается с текстом Бергмана, внутренний голос Хенрика — с его репликами в диалогах, реплики всерьез — с игрой, факты действительные — с вымышленными, достоверные — с недостоверными. Стихия полусна-полуяви все втягивает в свой водоворот, и каждая деталь здесь столь же контрастна, выпукла, самоценна, сколь и призрачна, неуловима, метафизична. Мир, созданный Бергманом, втягивает и зрителя в свою орбиту.

Однако в изящной и свободной импровизации Бергман остается Бергманом-идеологом.

Растормаживая чувственное восприятие, заставляя погружаться в созерцание игры грез, снов, Бергман подводит нас к важнейшей для него мысли о моральной ценности игры. Игра у Бергмана — истинная цель творчества, ибо открывает особое знание, вводит в состояние самозабвенной адекватности моменту, когда господствует импульс, освобожденный от внешних условностей, радость бескорыстного движения, в котором нет ограниченности, нет смерти. Об этом, по сути, и говорит Хенрик Анне, излагая свое понимание законов театра в первой части классической трехчастной композиции фильма: «Я люблю актеров... за их презрение к смерти». То есть за способность в игровом порыве преодолевать конечность бытия. Стараясь точнее передать свое понимание игры как сферы сугубо духовной, Хенрик рассказывает Анне историю о том, как в детстве он наблюдал за актером. Тот разгибал и сгибал шпильку — то одна, то две проволочки. Потом он сломал шпильку и бросил. «У него в руке не было шпильки, но я ее видел. Вот так тогда и началось». Хенрик даже считает, что игра моральнее житейских отношений: «В жизни было много людей, которые страдали от моего буйства... но не в театре».

Однако он сам ощущает и зыбкость той границы, которая отделяет игру от реальности. И не является ли платой за балансирование на грани, за виртуозный профессионализм та внутренняя опустошенность, которую чувствует и о которой говорит Хенрик, видевший лишь в игре, в «передвижении ширмы» на сцене высший духовный смысл.

Между жизнью и игрой — пропасть, в которую легко сорваться, утратив дистанцию, вообразив жизнь игрой, а игру жизнью. Именно это и произошло с Ракель, превратившей игру в допинг, наркотик. Она уже не способна ни жить, ни играть. Об этом вторая часть фильма — диалог Ракель и Хенрика, испытывающего и раздражение, и брезгливость к былой близости, и угрызения совести, ибо это он научил ее отдаваться игре без остатка и не уберег ее от падения.

Третья часть — возможность новой близости. Хенрик и желает ее, и боится. В нем закипает бессильная страсть и в то же время гнетущее чувство страха, ибо его старческой усталости уже не под силу тягаться с жаркой молодой энергией. В диалоге с Анной, творя полуреальную, полугипотетическую историю интимных отношений между ними, Хенрик учит остраннению, чувственной расторможенности, игре, скорее поддаваясь напору Анны, жаждущей выведать у «магистра игры» его тайны, он здесь профессионал и только. Внутренне он пуст: «Ничего не осталось. Я уже перестал работать». Лишь самосознание большого художника и природная рациональность помогают ему избежать участи Ракель.

...Бергман хотел бы прийти к окончательным ответам. И в «Фанни и Александре», где явлен постулат морали житейской, социальной, это ему почти удалось. Но что-то заставило его сделать «самый последний фильм», в котором драматическое мироощущение режиссера, его опустошенность игрой как бы помимо воли самого Бергмана оказались более значительными, чем постулат духовной морали: игра — чувственная безусловность, истинность.

Словно в преддверии небытия — «времени и пространства не существует», — Бергман жаждет обрести точки опоры и во вне, и внутри себя, жаждет покоя. В одном из интервью он сказал: «Каждое лето в Форе приезжают мои дети, они заполняют мой остров, привозят с собой кто девушку, кто молодого человека, а кто и своих детей. В это время у меня живут двадцать пять человек. Мне нравится наблюдать за ними, следить, как меняются их желания, их пристрастия, — вот что обнаруживает теперь мой взгляд. Десять лет назад они меня не интересовали: я снимал свои фильмы, ставил спектакль. А теперь постепенно пробуждается во мне этот интерес, это новое отношение к моим чувствам. Это переполняет меня, и я очень счастлив».

Маленький остров в Балтийском море, казалось бы, дарит Бергману желанный мир и покой. Но все ли вопросы режиссера к самому себе поглотило время ответов. Избыт ли драматичный финал фильма «После репетиции», найден ли в детях высший духовный смысл, которого так не хватало Хенрику, неутоленному духовной моралью игровой свободы?

Лев Карахан

«Дочь посла Додда»

(Болгария)

Что могла знать о фашизме молодая американка, попавшая волею житейских обстоятельств в Германию в роковом 1933 году? Как и абсолютное большинство ее сверстниц, ничего... плохого. И это не удивительно. Ведь лидеры «коричневого рейха» тогда еще тщательно гримировали зловещее обличье фашизма. Между тем нацизм уже верстал чудовищные планы морального и физического порабощения народов, хотя до поры это хранилось в глубочайшей тайне. А на интеллектуальный и духовный рынок поставлялись упакованные в глянец новые «идеи» и «ценности». И миллионы людей, подобно будущей американской писательнице Марте Додд, надолго становились пленниками «духа», методично насаждавшегося в те годы нацистской верхушкой. Не скоро освободится Марта от действия фашистского гипноза. Лишь спустя шесть лет, в 1939 году, напишет она книгу «Мои годы, прожитые в Германии». А спустя еще 45 лет эти воспоминания станут основой документального фильма болгарских кинематографистов «Дочь посла Додда», вошедшего в программу фестиваля короткометражных фильмов в Москве и отмеченного призом Союза журналистов СССР.

Авторы картины широко используют старые кинокадры, фотографии, другой иконографический материал, чтобы зрительно воссоздать атмосферу Германии 30-х годов. Это позволяет нам совершить своеобразное путешествие во времени и, что важно, понять пройденный писательницей путь к прозрению, чтобы окончательно убедиться в зловещей сущности гитлеризма, о которой поначалу она и не подозревала.

Мы становимся свидетелями того, как, приехав в Берлин с отцом, назначенным послом США в Германии, Марта начинает знакомство с неведомым дотоле миром. «Меня не интересовали ни политика, ни экономика, а полностью занимали вопросы человеческих чувств», — эту фразу из ее мемуаров произносит в фильме диктор. Но именно политика сопровождала прохождение Мартой нацистских «университетов». В круговерти пышных раутов, застольных бесед с бонзами рейха (папа — посол могущественной Америки), посещений картинных галерей и театров формируется у нее насквозь ложное представление о сути фашистского режима. Путь приятия этого режима у Марты Додд происходит в неординарных условиях почетной гостьи, и сторонницей самой варварской в истории диктатуры она становится, как и многие другие, в результате политической слепоты.

Авторы фильма сценарист Асен Владимиров и режиссер Юлий Стоянов выстраивают впечатляющий ряд кино- и фотодокументов 30-х годов, резко контрастирующих с тогдашними ощущениями Марты. Если молодая женщина, равно как и сотни тысяч пораженных «коричневыми» метастазами немцев, воспринимает парады штурмовиков, броские плакаты и лозунги как символы «возрождения Германии», то создатели ленты дают этим явлениям принципиально иную политическую оценку. Интерес представляет кинематографический прием: сменяющие друг друга кадры вначале комментируются строками восторженных впечатлений Марты, а затем — сухим языком объективной исторической оценки.

На экране концлагерь. Надо сказать, что немцы знали о существовании подобного рода «учреждений» — и из газет, и из кинохроники, как вспоминает Марта (Гитлер часто повторял, что концлагерь якобы не его изобретение). А между тем пропагандистское ведомство, дабы сбить с толку, попросту говоря, одурачить немецких бюргеров, подсовывало обывателю откровенные фальшивки. Кофе, работа, отдых, спорт — вот это режим для обитателей концлагеря! Не мудрено, что многие в те времена, как и будущая американская мемуаристка, спокойно воспринимали фотографии в иллюстрированных журналах и кинокадры хроники, запечатлевшие «узников», которые проводили свои дни якобы в атмосфере организованности и порядка. Экран же раскрывает нам истинную правду и о фабриках смерти, и о каторжном труде, и о душегубках, и многом другом, о чем поведал всему миру Нюрнбергский процесс.

Пожалуй, ни в одном другом документальном фильме, к тому же короткометражном, не доводилось видеть столько кадров с главарями фашистской Германии. Безжалостно срываются маски с предводителей гуннов XX века, воспринимавшихся в тогдашней Германии едва ли не богами. Фильм же напоминает, что руководство в нацистской Германии осуществлялось, в сущности, на разных уровнях, люмпенской швалью, на которой в дофашистское время «висели» уголовные преступления. И эти самодовольные и напыщенные людишки старательно создавали вокруг себя имидж высоконравственных и порядочных слуг народа. Пройдут годы, и человечество содрогнется от ужаса, узнав об «энциклопедии» злодеяний, учиненных Гитлером, Герингом, Гиммлером и прочими столпами германского нацизма.

Фильм четко и целенаправленно анатомирует корни нацистского мифотворчества. Возведен на пьедестал один из штурмовиков 20-х годов с сомнительной славой, политический гангстер Хорст Вессель. Написанное им стихотворение об «историческом предназначении Германии» стало официальным нацистским гимном. А вот и многократно репродуцированная идолическая фигура самого фюрера. На громадных панно, на разворотах иллюстрированных журналов, в кадрах хроники он запечатлен в одной позе — полководческой: разнообразие здесь, как известно, не поощрялось.

В своем желании до конца понять механизм фашистской диктатуры Марта Додд посещает судебный процесс, связанный с поджогом рейхстага. Вопреки ожиданиям ее поразили жизнестойкость и смелость Димитрова в этой стрессовой ситуации. В голосе, его лице, вспоминает Марта, горел огонь убеждения, негодования и ненависти. Когда он стоял и слушал Геринга, его лицо выражало испепеляющее презрение. Этот эпизод фильма напомнил нам о великом подвиге Георгия Димитрова, вступившего в схватку с идеологией гитлеризма.

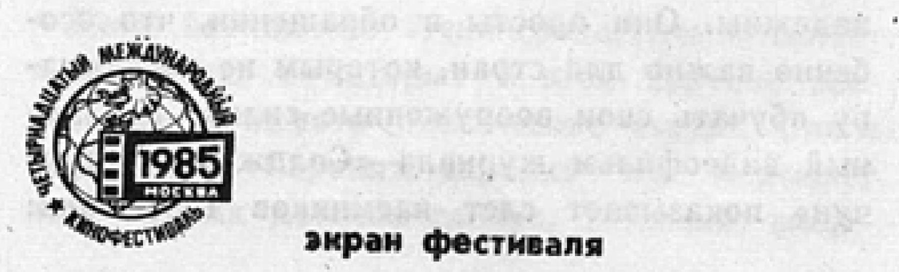
Аргументированное развенчание фашизма, блестяще и мастерски осуществленное в киноленте, особенно важно в наши дни, когда на Западе девятым валом взметнулся бум «гитлеромании», обеляющий и даже прославляющий фашистскую эпоху, главных виновников всемирной человеческой трагедии.

Надо заметить, что об «искусстве» того времени (речь идет о концентрате вульгарной пошлости и бездарности, заполнивших в те годы театральные подмостки, киноэкран, эстраду) в фильме сообщено немало малоизвестных и любопытных для широкого зрителя фактов. Однако в конце концов Марта Додд узнает и о подлинных исполинах духа — братьях Маннах, Цвейге, Ремарке, Фейхтвангере, которые, не вынеся «культурного геноцида», были вынуждены искать приют вне пределов Германии.

Конечно, для нас, зрителей, важна не столько идейная эволюция писательницы-чужестранки. Гораздо значительнее представляется подчеркнутая фильмом мысль, что фашизм с его иезуитской идеологией, политикой и практикой был осознанно отвергнут миллионами людей как самое гнусное порождение империализма. И это, бесспорно, самая сильная сторона нового болгарского фильма.

И еще один момент. Несмотря на то, что все внимание картины сконцентрировано на германском фашизме периода его восхода, фильм очень актуален. Лента напоминает, что в западной части бывшего «рейха» на сцену выползает политический внук фашизма — неофашизм, что «коричневым синдромом» ныне, в середине 80-х годов, заражены и другие западные страны. Зловещая рассада, оставшаяся в наследство от проклятого человечеством прошлого, гальванизирует фашистский бред в наш ядерный век. Фильм звучит призывом к бдительности по отношению к последователям тех, кому однажды удалось отравить массы ядом человеконенавистничества, манией «избранности», вседозволенности раскрепощенного шовинизма.

Влад Иванов



«Южные фрукты из Оберндорфа»

(ФРГ)

Где-то в западногерманской глубинке затерян городок Оберндорф. Уютный, чистенький, немного заспанный. Живут в нем добропорядочные бюргеры, которые прилежно трудятся и растят детей. А в каких-то далеких странах, на других континентах, пылают войны, свирепствуют диктаторы, убивают людей, детей в том числе. Но Оберндорф, видите ли, не имеет к этому никакого отношения. Разве что убивают в тех далеких странах из оберндорфского оружия...

Весной 1980 года в аэропорту Франкфурта-на-Майне у западногерманского бизнесмена, отправлявшегося в Латинскую Америку, пропал чемодан с секретными документами. Чуть позже они были преданы гласности. В бумагах речь шла о поставках бананов и апельсинов. С этого эпизода начинается фильм «Южные фрукты из Оберндорфа», отмеченный на фестивале призом и дипломом Советского комитета за европейскую безопасность и сотрудничество.

Западногерманский сценарист и режиссер Вольфганг Ландгребер ведет глубокое и острое документальное киноисследование одного из наиболее аморальных явлений в бизнесе, имя которому — торговля оружием. Ибо «бананы» и «апельсины» — кодовые названия автоматических винтовок и пулеметов оружейной фирмы «Хеклер и Кох». Специалисты высокого мнения о продукции фирмы. «Это оружие — одно из лучших в мире, — считает американский эксперт в Сальвадоре. — Его легко приобрести, и оно очень надежно». Вот другой «солдат удачи» из США: «При использовании полицией или в бою эти винтовки абсолютно надежны. Они просты в обращении, что особенно важно для стран, которым не по карману обучать свои вооруженные силы». Рекламный видеофильм журнала «Солджер оф форчун» показывает слет наемников 1981 года: собравшимся демонстрируют изделия оберндорфских мастеров. А вот слет 1983 года в Лас-Вегасе. Аплодисменты мускулистому господину, которому вручают кубок, учрежденный фирмой «Хеклер и Кох». Интересно, за какие заслуги? Затем один из присутствующих горячо рекомендует коллегам винтовку «Г-3»; «Я недавно брал несколько штук в Сальвадор, и мы их там испытывали».

Видим мы оберндорфские винтовки и в бою. Выстрелы, атака, трупы. Двое наемников волокут за ноги свою жертву. За спинами у них — винтовки «Хеклер и Кох».

На протяжении всего фильма В. Ландгребер жестко сталкивает кровавые точки планеты с умиротворенной идиллией Оберндорфа, наемников, расхваливающих винтовку «Г-3», с высказываниями рабочих, ее изготовляющих. И с каждым монтажным стыком все громче и настойчивее звучит тема безнравственности благополучия на крови. Этот тихий городок, красочно и весело отметивший в 1982 году свое 200-летие, вот уже 170 лет производит оружие. В более чем пятидесяти войнах нашего столетия, сообщает автор, оружием из Оберндорфа убиты миллионы людей.

В числе центральных персонажей фильма — молодой человек, чья судьба, пожалуй, типична для многих уроженцев Оберндорфа. Родился здесь, окончил школу, пошел учеником на самое крупное и процветающее предприятие города. Но вот дальнейшая биография этого профсоюзного активиста — исключение. За выступление на митинге с разоблачением преступного характера производства вооружений руководство фирмы — профсоюз не возражал — уволило молодого рабочего и пригрозило судом. Сегодня он, как и группа женщин из местной организации сторонников мира, ведет в городе широкую разъяснительную и агитационную работу. Конечная цель — перевод производства на мирные рельсы. Много ли таких людей в Оберндорфе?

Один из самых запоминающихся и вместе с тем горьких эпизодов картины — интервью с рабочими. Некоторые из них тешат себя иллюзиями: «Мы производим не оружие, а спортивный инвентарь. И мы категорически против насилия».

— Мы не собираемся вести войну, только обороняться. И если кто-нибудь к нам приезжает и говорит: мне нужно оружие, чтобы защитить себя, то он его получает.

Другие гонят прочь беспокойные мысли.

— Испытываете ли вы угрызения совести?— спрашивает режиссер.

— Это прозвучит жестоко, но я скажу: нет. Я не несу ответственность за то, что производят мои работодатели.

— Так думают и другие ваши коллеги?

— Во всяком случае, большинство.

Третьи смотрят в корень:

— Будь здесь автозавод, мы делали бы автомобили. Но мы вынуждены делать оружие, потому что иначе потеряешь всякую работу и окажешься в очереди на бирже труда.

Осуждает ли режиссер своих собеседников? Да, несомненно. Но одновременно он понимает, что господствующие экономические порядки превратили их в косвенных пособников войны. А может быть, прямых?

Логика публицистического киноисследования подводит режиссера к вопросу об ответственности правящих кругов за торговлю оружием. Правда, официальный Бонн запрещает поставки вооружений в «кризисные районы». Но вот мы присутствуем на встрече оберндорфских избирателей с депутатом бундестага от СвДП Мартином Грунером. Случайно или нет, но ему, статс-секретарю федерального министерства, поручен контроль за экспортом оружия. Из его пространных объяснений становится ясно, что «кризисный район» — понятие более чем обтекаемое. А потому оружие фирмы «Хеклер и Кох» используется сегодня в шестидесяти странах и как минимум в двенадцати производится по лицензиям...

На улицах Оберндорфа празднуют 200-летие. Город утопает в многоцветье карнавала. Во всем чувствуется довольство и достаток. Прямо на улице идет бойкая торговля южными фруктами — бананами, апельсинами. А в далеких странах с помощью «южных фруктов из Оберндорфа» подавляются народные выступления, расправляются с мирными жителями. Но разве это имеет значение для этого уютного, чистенького городка?

Андрей Гурков

«Война. Завещание детей»

(Япония)

Пожалуй, не найти на Земле человека, которому не адресован полнометражный фильм «Война. Завещание детей», созданный японскими кинопублицистами Ютена Татибана и Ясунори Ота. Беспощадно достоверный, построенный на фактах, обличающих зло. Перед нами широко известные и малознакомые советскому зрителю кинодокументы времен второй мировой войны, хроника агрессии в Корее и во Вьетнаме, свидетельства недавних событий в Бейруте — трагические страницы истории, из которых вырастает на экране западающий в душу образ военного детства. Авторы жестко и последовательно, кадр за кадром обнажают всю глубину античеловеческой сущности милитаризма, невинными жертвами которого неизбежно оказываются дети.

Дети испанского городка Герника, где в апреле тридцать седьмого в результате пиратского налета фашистских асов было убито более полутора тысяч мирных жителей. Эмоциональные позывные этой трагедии нашего века, переданные кистью Пабло Пикассо, знаменитое полотно которого с завидной смелостью вмонтировано режиссерами в контекст их документальной ленты, и сегодня отзываются в сердцах непреходящей болью.

Дети Нанкина. Представляя нам воочию удостовериться в чудовищном масштабе зверств, чинимых японскими милитаристами на китайской земле, создатели фильма с гражданским темпераментом и честностью подлинных художников заявляют: «Нельзя стыдливо отводить глаза от правды. Руки, свершившие эти преступления, — это руки наших отцов и дедов».

Дети блокадного Ленинграда, немногословный рассказ о которых в этой картине воскрешает в памяти поэтические строки Ольги Берггольц: «Скрипят, скрипят по Невскому полозья. На детских санках, узеньких, смеш-

ных, в кастрюльках воду голубую возят, дрова и скарб, умерших и больных...»

Дети Освенцима. Глядя на них, нельзя не содрогнуться, унять нарастающий гнев протеста. Да, этим кадрам вряд ли грозит коррозия привычности. На этот раз нам предложено взглянуть на них как бы глазами самих юных заключенных. Мы слышим отрывок дневниковой записи девочки из Освенцима Китти Харт. «Почему люди не могут мирно жить вместе?» — это восклицание из дневника пятнадцатилетней Анны Франк, чья жизнь трагически оборвалась накануне Победы, звучит в финале ленты. Но его, без сомнения, могли бы повторить десятки тысяч других, чье детство безжалостно растаптывала война. В том числе дети Гамбурга, Дрездена, Токио, где американское командование без особых колебаний пошло на эксперимент по так называемому «ковровому бомбометанию». И дети Кореи, Вьетнама, Ливана, ощутившие на себе иные, не менее изощренные и не менее жестокие эксперименты оголтелой американской военщины.

Безыскусный рассказ очевидцев иллюстрирует рисованная мультипликация. Прием неожиданный, даже если учесть, что драматургически он вполне оправдан. Ведь риск подобной формы восстановления реальных событий был велик уже хотя бы потому, что режиссеры наверняка сознавали невозможность соперничать с «Герникой» Пикассо. И все же токийская драма — «ковровая» бомбардировка города, переданная с помощью цвета и линии как бы сквозь призму детского восприятия, — впечатляет.

Дети — надежда каждого, будущее человечества. И, обращаясь к их судьбе, создатели ленты постоянно перекидывают мосты своей тревожно пульсирующей мысли из прошлого в настоящее, заставляют нас поразмышлять о дне грядущем. Не случайно уже в прологе к фильму, воскрешающему наиболее драматические эпизоды нашего столетия, японские публицисты фиксируют на пленку колоритные сценки из беззаботной жизни маленьких граждан современного Токио, а в финале их кинокамеры снова переносят нас в сегодняшнюю Японию, в Йокосука, где разместились ракеты «Томагавк», превратив этот район Японии в ядерную мишень.

«Мы как будто забыли об Освенциме, — говорят нам с экрана. — А о том, что произошло в Хиросиме, Нагасаки, Токио, вспоминаем, как о древнейшей истории. В противном случае невозможно поверить в миф о том, что ядерное оружие, способное уничтожить все человечество несколько тысяч раз, хоть в какой-то степени служит для предотвращения военной угрозы».

Прислушайтесь, люди мира! Это доносятся с экрана голоса детей попранных фашистами Абиссинии, Испании, их сверстников, убитых японскими милитаристами в Китае, детей второй мировой войны в Польше, Англии, Франции, в нашей стране, детей многих «горячих точек» планеты, где и сегодня война вершит свое кровавое действо.

Сердца детей, унесенных войной и чудом выхваченных из объятий смерти, взывают к миру. Чем беспокойнее бьется пульс планеты, тем отчетливее звучит их призыв к нам — остановить безумцев, стоящих у штурвала военной машины.

Марина Тарасова



«Непокорная Луиза» (Франция),

«Бертольдо, Бертольдино и...» (Италия),

«Приключения Марка Твена» (США),

«Похищение на Петушиной улице» (Венгрия),

«Циске-крыса» (Нидерланды),

«Немой» (Новая Зеландия)

В центре внимания фестивальных обзоров и итогов обычно оказываются премированные фильмы. Аутсайдерам достается быстрое забвение. Это, конечно, справедливо. Но международный фестиваль — в большей степени смотр, чем конкурс. Приятно, что и говорить, будучи создателем конкурсной ленты, знать, что жюри — несколько уважаемых людей — предпочло твой фильм другим. Ведь жюри не запросто, а в многочасовой полемике, аргументируя и убеждая, выводит кого-то на первое место. Мне приходилось быть и среди тех, кто побеждает, и среди тех, кто присуждает. И думалось порой: а не справедливей ли индийский ритуал награждения, когда «выдают» представленным на конкурс фильмам десять золотых слонов, а кому не хватило золотых — двенадцать серебряных? А там, мол, сами разбирайтесь, кто первый, кто последний. И почет, и уважение всем. Бездарных-то картин, как правило, на фестивали не везут. И мне захотелось на сей раз подробнее познакомить вас с несколькими фильмами, которые не преуспели на конкурсе и о которых в общем-то мало писали. А смысл — и в них самих, и в их появлении на конкурсе — был, и не простой.

Французский фильм «Непокорная Луиза» не годится в победители по всем статьям. Что до действия, то оно происходит в далекие от нас 50-е годы. В телевизоре видно, как президент де Голль открывает аэродром Орли. Война в Алжире ещё сотрясает Францию. Диктор сообщает о сенсационном побеге группы алжирских патриоток из французской тюрьмы. В семье бедного эмигранта из Алжира две дочери. Старшей — Луизе — лет десять, и все ее непокорство выливается в то, что она без спросу уйдет на день рождения к однокласснице, а когда мать придет следом, чтобы увести домой, убежит от матери, кинув ей под ноги пальто в виде крайнего жеста протеста. При этом мы догадываемся, что домой она, погуляв по городу, вернется, а наказание будет хотя и строгим, но соответствующим проступку, поскольку родители очень любят своих дочек.

И это надо смотреть полтора часа? В сегодняшнем мире, который сотрясают такие катаклизмы?! Но почему же все-таки именно «Непокорной Луизе» кинематографисты Франции присудили премию как лучшему — из адресованных детям — фильму года? Почему с именем автора и режиссера Шарлотт Сильвера кинокритики связывают надежды на новый импульс к развитию французского детского кино?..

Вряд ли фильм как художественное произведение может обладать большей ценностью, чем верность жизненной правде. Когда вымысел обретает на экране убедительность документального свидетельства об эмоционально пережитой жизни, он становится произведением искусства. Так в любом искусстве — сотни всадников на картине Мейсонье ничто перед парой яблок Сезанна.

В скромном исследовании обыденной реаль-



«Непокорная Луиза»

ности эмигрантской семьи, кажется, вообще нет места воображению. Только наблюдения за однообразной, бедной событиями жизнью эмоциональной девочки. Это уже когда фильм закончится, ощущаешь, как внутри неторопливого чередования наблюдений выстраивается выверенный каркас сюжета и возникает история, стройная в своем драматическом развитии.

Сколько маленьких, незаметных унижений выпадает на долю ребенка в такой обычной семье!

Позвать подругу в гости? — «Нельзя».

Пойти в гости к подруге? — «Нельзя».

— Папа, позволь мне сделать то-то... — А что сказала мама? — Мама сказала «нет». — Пусть она и решает...

У девочки в ранце мать находит вырезанную из газеты фотографию киноартиста. Она в отчаянии:

— Боже! У моей дочери фотография мужчины!

Вечером с работы приходит отец. Он стоит в дверях как живой бог, пока девочки на четвереньках расшнуровывают его ботинки, надевают ему домашние туфли. Для отца это естественная поза. Наверное, он так же в детстве переобувал своих родителей. А те своих — это обычай, ритуал. Но здесь-то — другая страна. В герметичное пространство семьи просачивается другой воздух. Дети всеми интересами тянутся к новой жизни. А родители всеми силами оберегают их от «угрожающих» контактов.

Самое несчастное существо в фильме не Луиза, а ее мать, добрая, честная, любящая женщина, взвинченная тотальной всесторонней угрозой, исходящей от нового окружения. Ей кажется, чем меньше сквозняков попадет в созданный с таким трудом, уголок, тем лучше будет для ее дочек. И вот она все залепляет и залепляет дырочки в стенах своего мирка. А щели все больше и больше.

В выбранной режиссером системе скромных наблюдений самые простые кадры начинают звучать эмоционально. Луиза проводила до дому подружку, тоже эмигрантку. Мать девочки приветливо встретила ее. Луиза видит здесь такой же семисвечник, как и дома. Но тут на полках книги, на стенах картины. Тут

гостеприимно встречают посторонних. Значит, такие же, как и мы, люди могут жить совершенно по-другому? Почему же мама запрещает все, что мне нравится?

Есть что-то в этом фильме, чего не подцепишь, не вытащишь из него, чтобы отделить и определить. Хотя именно это и придает ему значительность и обаяние явления искусства. Цельность... Правдивость... Пластическая свобода и полная жизненность в поведении персонажей... И все очень похоже на то, что происходит с детьми сегодня и будет происходить еще через двадцать лет. Каждый раз, когда детям будет казаться совершенно очевидным то, что их родителям кажется совершенно недопустимым.

...Этого фильма ждали с нетерпением. Зал был набит до отказа. Еще бы, часто ли в детских фильмах снимаются сразу Уго Тоньяцци и Альберто Сорди? Часто ли режиссеры класса Марио Моничелли обращают свое внимание на детей? Сказка... Супербоевик с интригующим названием «Бертольдо, Бертольдино и...». Третье слово считается у нас не очень приличным. Поэтому в программке, предназначенной детям, его из заголовка изъяли.

Однако же все дети, хихикая, на ухо друг другу называли фильм полностью. Из песни слова не выкинешь, тем более, что «производного» от этого термина было на экране, так сказать, навалом. А в заключение приводится такой длинный список всемирно прославленных имен от Боккаччо до братьев Гримм, у которых были позаимствованы идеи новелл, что понимаешь: все это неспроста. Вольнолюбивый дух итальянской народной комедии веками проявлялся и в «этом самом». Не случайно прославленный итальянский писатель и безусловный авторитет в детской литературе Джанни Родари в своей книге «Грамматика фантазии», недавно изданной, посвящает целую главу историям-«табу». Он пишет: «Вы думаете, много найдется у нас учителей, которые признают за своими учениками право написать, в случае необходимости, слово «дерьмо»? Народные сказки на этот счет олимпийски невозмутимы и лишены какого бы то ни было лицемерия. Языковая свобода их такова, что они, ничтоже сумняшеся, прибегают к так называемому «пищеварительному натурализму», вызывающему «непристойный» смех... Нельзя ли и нам приобщиться к этому, отнюдь не «непристойному», а освободительному смеху? Честно говоря, я думаю, что можно».

Конечно, главное в фильме то, над чем нас приглашают смеяться. Та общечеловеческая тема, которую с поразительным блеском, не с мастерством даже, а с вдохновением выявляет Уго Тоньяцци, играя, быть может, одну из лучших своих ролей. Его герой Бертольдо, хитрый, лукавый, с виду простодушный, но никогда не теряющий человеческого достоинства крестьянин. В этом он выше всех вельмож, богачей и королей. Подлинный герой лукавой народной сказки! Рядом с ним Сорди, играющий монаха, до неузнаваемости бесцветен. У меня даже мелькнуло: может, это и не Сорди, а кто-то похожий на него?..

Пересказать этот фильм почти невозможно, в нем с профессиональным умением спрессованы известные средневековые фаблио, новеллы, новеллеты. В том числе и такая древняя, как бунт женщин, которые отказались выполнять свои супружеские обязанности. И история о том, как влюбленный дурачок видит у полуодетой девушки груди и испуганно, но довольно долго трогает их, размышляя, что это такое. Это уже озадачивает. На этом, правда, дело стопорится. Но мимоходом королева, к слову сказать, ослепительная негритянка, совершенно неназойливо показывается обнаженной. И — действие покатилось дальше. К чему бы это в детском фильме? — подумал я и хлопнул себя по лбу: да ведь это же как раз и есть «семейный фильм» в понимании итальянских продюсеров! И для детей, и чтобы папа не скучал. Пожалуй, верно, что сделан он на грани «разрешенного для всякой аудитории», но грани этой не переходит, и я убежден, что его можно показывать на утренниках где угодно. Кто же откажется посмотреть картину, на афише которой красуются вместе популярнейшие актеры Уго Тоньяцци, Альберто Сорди и с ними рядом — темнокожая красавица? Ни один папа не скажет: «Я занят», когда мама попросит: «Своди ребенка в кино».

С чем только не познакомишься на международном фестивале, особенно детском!

...А вот совсем другого рода лента. Полнометражный кукольный фильм из США «Приключения Марка Твена» режиссера Уилла Винтона. Художники здесь просто поразительны.

Три с половиной года заняла работа над картиной, где Марк Твен в окружении своих персонажей — Тома Сойера, Гека Финна и других — летит к далекой звезде.

И тут я хотел бы сказать несколько слов благодарности тем, кто отбирает, приглашает фильмы. Тем, кому программа этого фестиваля в значительной степени обязана своей репрезентативной полнотой и разнообразием. Американский фильм был приглашен практически сразу после премьеры в Америке. Он стартовал в Москве. И хотя остался без приза, его создатели были горды и рады возможности показать свое произведение на самой крупной манифестации детского кино.

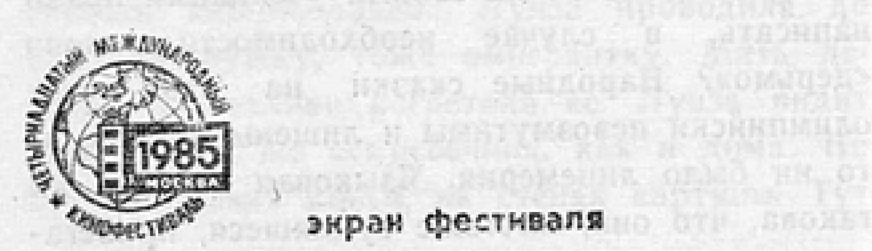
Разнообразна по тенденциям, глубине постижения жизненных проблем и по способностям создателей была фестивальная программа. Венгерский фильм «Похищение на Петушиной улице» (режиссер Шандор Михайфи) заинтересовывает нечастым, видимо, в Венгрии случаем «киндэпинга». Похищение ребенка больше подходит для страны, где есть организованная преступность и миллионеры, готовые заплатить большой выкуп. Но оказывается, что мальчик сам себя «похитил», чтобы помирить поссорившихся родителей. Приключенческий сюжет оказался лишь «пропуском» в картину, говорящую о серьезных, невыдуманных проблемах реальной жизни.

Картина режиссера Гуидо Петерса из Нидерландов «Циске-крыса» выполнена в стилистике «жестокого» реализма и кинодокумента. Ребенок, выброшенный на обочину жизни, несчастный, одинокий, отчаявшийся, но не теряющий силы к сопротивлению. Как важны такие фильмы! Они — моральная поддержка всем, кто, преодолевая одиночество, борется за право быть человеком в детстве и стать человеком во взрослой жизни.

Одинок и мальчик из новозеландской ленты «Немой» (режиссер Ивонн Макэй). Но одиночество это показано среди ослепительно прекрасной природы тихоокеанского атолла. Единственным другом мальчика стала огромная черепаха — после того как племя изгнало немого ребенка, считая его причиной засухи...

«Аутсайдеры», на мой взгляд, не лишнее дополнительное свидетельство, сколь яркую, разнообразную и представительную программу собрал в этом году детский смотр, сколь высока его репутация.

Александр Митта



экран фестиваля

Вернисаж «ИК»



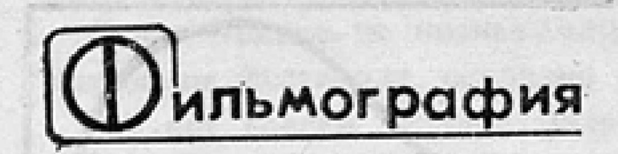
В дни XIV ММКФ в редакции открылась выставка художника Константина Куксо. На снимке рядом с ним — Леонид Гайдай и Ион Попеску-Гопо. Из книги отзывов: «Дружеские шаржи Куксо — не всегда дружеские. И это хорошо!» (Леонид Гайдай) и «Не стоит кукситься на Куксо, он вас всех любит» (редакция журнала «Крокодил»).
Шаржи К. Куксо, сделанные на XIV ММКФ: Яна Брейхова (ЧССР), Владимир Меньшов (СССР). Ежи Гофман (ПНР). Дин Рид (США).











Фильмы, показанные в конкурсных и информационных программах на XIV Московском международном кинофестивале

Художественные фильмы

«Парень, у которого было все» (Австралия).
Автор сценария и режиссер Стефен Уоллес.
Роли исполняют: Джейсон Коннери, Дайана Чиленто.

«Раффль» (Австрия).
Авторы сценария Кристиан Бергер, Маркус Хелчль. Режиссер Кристиан Бергер.
Роли исполняют: Лоиз Вайнбергер, Дитмар Шёнхер.

«Буамама» (Алжир).
Авторы сценария Буалем Бессаи, Бенамар Бахти. Режиссер Бенамар Бахти.
Роли исполняют: Атамане Ариуат, Ахмед Бенайсса, Мустафа Шуграни.

«Жестокая судьба» (Аргентина).
Автор сценария и режиссер Херардо Вальехо.
Роли исполняют: Карлос Карелья, Леонор Мансо, Виктор Лапласе.

«Солдат Сабур» (Афганистан).
Автор сценария и режиссер Абдул Латиф.
Роли исполняют: Насир Азиз, Салун Санди, Одила Адым.

«Голод» (Бангладеш) — инф.
Автор сценария и режиссер Амджад Хоссейн.
Роли исполняют: Шабана, Аламгир, Анвар Хоссейн.

«Характеристика» (Болгария).
Автор сценария Александр Томов. Режиссер Христо Христов.
Роли исполняют: Ивайло Герасков, Атанас Атанасов, Ицхак Финци.

«Семена мести» (Бразилия).
Авторы сценария Жозе Жоффили, Зелито Виана. Режиссер Зелито Виана.
Роли исполняют: Уго Карвана, Рената Сорра, Мильтон Родригес.

«Дни страданий» (Буркина Фасо).
Автор сценария и режиссер Поль Зумбара.
Роли исполняют: Тал Ясин, Куят Сотиги, Салимата Саманке.

«Вспышка» (Великобритания) — инф.
Авторы сценария Майкл Батлер, Деннис Шрайк. Режиссер Уильям Таннер.
Роли исполняют: Крис Кристофферсон, Трийт Уильямс.

«На охоте» (Великобритания).
Автор сценария Джулиан Бонд. Режиссер Алан Бриджес.
Роли исполняют: Джеймс Мейсон, Эдвард Фокс, Джон Гилгуд.

«Загадка Кальмана» (Венгрия — СССР) — инф.
Автор сценария Юрий Нагибин. Режиссер Дьёрдь Палашти.
Роли исполняют: Петер Хусти, Илдико Пирош, Эникё Эсени, Татьяна Плотникова.

«Красная графиня» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Андраш Ковач.
Роли исполняют: Юли Башти, Ференц Бач, Ференц Каллаи.

«Нападение» (Венесуэла) — инф.
Авторы сценария Ариела Таска, Эдгар Ларрасабаль, Тельман Ургельес. Режиссер Тельман Ургельес.
Роли исполняют: Густаво Родригес, Карлос Карреро, Алисия Пласа.

«Любовь не возвращается» (Вьетнам).
Автор сценария и режиссер Данг Ньят Минь.
Роли исполняют: Нгуен Хю Муой, Ле Ван.

«Когда другие молчали» (ГДР).
Автор сценария Михаил Шатров. Режиссер Ральф Кирстен.
Роли исполняют: Гудрун Окрас, Эльке Ройтер, Рольф Людвиг.

«Конец девяти» (Греция).
Автор сценария Танассис Валтинос. Режиссер Христос Шопахас.
Роли исполняют: Христос Калаврузос, Антонис Антониу, Вассилис Цанглос.

«Верность, надежда и любовь» (Дания).
Авторы сценария Билле Аугуст, Бьярне Ройтер. Режиссер Билле Аугуст.
Роли исполняют: Адам Тёнсберг, Ларс Симонсен, Камилла Сёборг.

«Флейтист» (Египет).
Авторы сценария Рафик Саббан, Абдель Рехим Мансур, Атеф Аль Тайеб. Режиссер Атеф Аль Тайеб.
Роли исполняют: Нур Аль Шериф, Пусси, Мохсена Теуфик.

«Автограф» (Западный Берлин) — инф.
Автор сценария и режиссер Петер Лилиенталь.
Роли исполняют: Анхель дель Виллар, Хуан Хосе Мосалини, Анна Ларетта.

«Дом и мир» (Индия) — инф.
Автор сценария и режиссер Сатьяджит Рей.
Роли исполняют: Сумитра Чаттерджи, Сватилекха Чаттерджи.

«Суть» (Индия).
Авторы сценария Суджит Сен, Махеш Бхатт. Режиссер Махеш Бхатт.
Роли исполняют: Анупам Кхер, Рохини Хаттангади, Сони Радждан.

«Любимец народа» (Ирак).
Автор сценария Тамир Мехди. Режиссер Мунир Фенри.
Роли исполняют: Джевад Шекарчи, Лейла Мохаммед.

«Человек, который слишком много знал» (Иран).
Авторы сценария Д. Джамал Омид, Хассан Хедайят. Режиссер Ядолла Самади.
Роли исполняют: Энаят Шафии, Ширин Голкар.

«Анна Дэвлин» (Ирландия).
Автор сценария и режиссер Пэт Мёрфи.
Роли исполняют: Брид Бреннан, Боско Хоган, Дес Мак Алир.

«Вечный огонь» (Испания).
Автор сценария и режиссер Хосе Анхел Ребольедо.
Роли исполняют: Анхела Молина, Иманол Ариас.

«Начать сначала» (Испания) — инф.
Авторы сценария Хосе Луис Гарси, Анхел Лоренте. Режиссер Хосе Луис Гарси.
Роли исполняют: Антонио Феррандис, Хосе Бодало, Энкарна Пасо.

«Стико» (Испания) — инф.
Авторы сценария Фернандо Фернан Гомес, Хайме де Арминьян. Режиссер Хайме де Арминьян.
Роли исполняют: Фернандо Фернан Гомес, Агустин Гонсалес, Кармен Элиас.

«Танцы, танцы» (Италия) — инф.
Авторы сценария Марио Амендола, Бруно Корбуччи. Режиссер Витторио Де Систи.
Роли исполняют: Мария Кристина Чиндроджелли, Джина Ровери.

«Шутка судьбы» (Италия).
Авторы сценария Лина Вертмюллер, Адже. Режиссер Лина Вертмюллер.
Роли исполняют: Уго Тоньяцци, Пьера Дельи Эспости, Ренцо Монтаньяни, Гастоне Москин.

«Дама в цвете» (Канада).
Авторы сценария Луиза Ренфре, Клод Жютра. Режиссер Клод Жютра.
Роли исполняют: Шарлотта Лорье, Поль Байяржён, Жиль Рено.

«Бушующие ветры» (Кипр) — инф.
Автор сценария и режиссер Яннис Иоанну.
Роли исполняют: Клеоники Зографу, Фатьма Мехмет.

«Соль» (КНДР).
Автор сценария Ким Хи Бон. Режиссер Син Сан Ок.
Роли исполняют: Че Ын Хи, О Ен Хуан, Ким Мен Хи.

«Девушка с горы Хуаншань» (КНР).
Авторы сценария Пэн Миньянь, Би Цзяньчан. Режиссеры Чжан Юань, Юй Яньфу.
Роли исполняют: Ли Линг, Дан Ю.

«Служанка» (Колумбия).
Автор сценария Герман Пинсон. Режиссер Леопольдо Пинсон.
Роли исполняют: Карлос Барбоса, Консуэло Лусардо, Джули Педраса.

«Дикие собаки» (Куба).
Автор сценария Норберто Фуэнтес. Режиссер Даниель Диас Торрес.
Роли исполняют: Сальвадор Вуд, Рене де ла Крус, Адольфо Льяурадо.

«Хадда» (Марокко) — инф.
Авторы сценария Мохамед Абу Луакар, Тижани Шриги. Режиссер Мохамед Абу Луакар.
Роли исполняют: Зухва Атт, Лахсен Убаха, Мохамед Мешмал.

«Мексиканец, ты можешь» (Мексика).
Автор сценария Оливия Мичел. Режиссер Хосе Эстрада.
Роли исполняют: Кармен Салинас, Серхио Хименес.

«Пролог необъявленной войны» (Монголия).
Автор сценария Ц. Нацагдорж. Режиссер Г. Жигжидсурэн.
Роли исполняют: Ц. Тимурбатор, П. Цэрэндагваа, Р. Дамдинбасар.

«Кафе-мороженое» (Нидерланды).
Автор сценария и режиссер Димитри Френкель Франк.
Роли исполняют: Жерар Толен, Рене Сутендик, Бруно Ганс.

«Вожак» (Новая Зеландия).
Авторы сценария Майк Уокер, Митчел Мануэл. Режиссер Майк Уокер.
Роли исполняют: Митчел Мануэл, Джунйор Амига, Николас Роджерс.

«На пороге жизни» (Норвегия).
Автор сценария и режиссер Лейф Эрлсбо.
Роли исполняют: Магнус Хаслунд, Анн Катрин Кригсвиль, Иоахим Калмайер.

«Тупак Амару» (Перу — Куба) — инф.
Автор сценария и режиссер Федерико Гарсиа.
Роли исполняют: Рейнальдо Аренас, Сулли Асурин, Энрике Алмиранте.

«Женщина в шляпе» (Польша).
Автор сценария и режиссер Станислав Ружевич.
Роли исполняют: Ханна Микуч, Хенрик Махалица, Веслава Мазуркевич.

«Место смерти» (Португалия) — инф.
Авторы сценария Антониу-Педру Вашконселуш, Карлуш Сабога. Режиссер Антониу-Педру Вашконселуш.
Роли исполняют: Ана Занатти, Педро Оливейра.

«Ринг» (Румыния).
Автор сценария Иоан Григореску. Режиссер Серджиу Николаеску.
Роли исполняют: Серджиу Николаеску, Марин Морару, Летиция Габриэлли.

«Зимняя вишня» (СССР) — инф.
Автор сценария Владимир Валуцкий. Режиссер Игорь Масленников.
Роли исполняют: Елена Сафонова, Нина Русланова, Лариса Удовиченко, Виталий Соломин.

«Иди и смотри» (СССР).
Авторы сценария Алесь Адамович, Элем Климов. Режиссер Элем Климов.
Роли исполняют: Алексей Кравченко, Ольга Миронова, Любомирас Лауцявичус.

«Битва за Москву» (фильм первый — **«Агрессия»**, фильм второй — **«Тайфун»**; СССР — ЧССР) — инф.
Автор сценария и режиссер Юрий Озеров.
Роли исполняют: Яков Трипольский, Михаил Ульянов, Александр Голобородько.

«И на камнях растут деревья» (СССР — Норвегия) — инф.
Авторы сценария Александр Александров, Станислав Ростоцкий, Геннадий Шумский. Режиссер Станислав Ростоцкий.
Роли исполняют: Александр Тимошкин, Петронелла Баркер.

«Армейская история» (США).
Автор сценария Чарлз Фуллер. Режиссер Норман Джюисон.
Роли исполняют: Хоуард Э. Роллинс-младший, Адольф Сизар, Арт Эванс.

«Гордый человек» (Таиланд) — инф.
Автор сценария и режиссер Пайрот Сонгварибуд.
Роли исполняют: Пайрот Сонгварибуд, Прушья Акарапол.

«Вызов» (Тунис) — инф.
Автор сценария и режиссер Омар Клифи.
Роли исполняют: Мохамед Морали, Мохамед Мамду.

«Минэ» (Турция).
Авторы сценария Некати Кумали, Атиф Йылмаз. Режиссер Атиф Йылмаз.
Роли исполняют: Тюркан Шорай, Кыхан Юнал, Хюмейра.

«Клан» (Финляндия).
Автор сценария и режиссер Мика Каурисмяки.
Роли исполняют: Маркко Халме, Минна Сойсало.

«Адский поезд» (Франция).
Авторы сценария Роже Анен, Жан Куртелен. Режиссер Роже Анен.
Роли исполняют: Роже Анен, Кристин Паскаль.

«Деньги» (Швейцария — Франция) — инф.
Автор сценария и режиссер Робер Брессон.
Роли исполняют: Кристиан Пате, Сильви ван ден Эльзен, Мишель Бриге.

«Эдит и Марсель» (Франция) — инф.
Автор сценария Клод Лелюш, при участии Пьера Юттерхёвена и Жиля Дурьё. Режиссер Клод Лелюш.
Роли исполняют: Эвелин Буикс, Жак Виллере, Марсель Сердан-младший.

«Водцек» (ФРГ).
Автор сценария и режиссер Оливер Хербрих.
Роли исполняют: Детлеф Кюгов, Ариана Эрдельт.

«Скальпель, пожалуйста» (Чехословакия).
Авторы сценария Иржи Свобода, Вацлав Нывлт. Режиссер Иржи Свобода.
Роли исполняют: Мирослав Махачек, Яна Брейхова, Барбара Брыльска.

«Оке и его мир» (Швеция).
Автор сценария и режиссер Аллан Эдвалл.
Роли исполняют: Мартин Линдстрём, Лоа Фалькман.

«Конец эры» (Шри Ланка).
Автор сценария А. Дж. Гунавардена. Режиссер Лестер Джеймс Перисс.
Роли исполняют: Гамини Фонсека, Ричард де Сойса.

«Чудо невиданное» (Югославия).
Автор сценария Синиша Павич. Режиссер Живко Николич.
Роли исполняют: Савина Гершак, Драган Николич, Боро Беђович.

«Любовь Торы» (Япония).
Авторы сценария Ёдзи Ямада, Ёситака Асама. Режиссер Ёдзи Ямада.
Роли исполняют: Киёси Ацуми, Тиэко Байсо, Рэйко Охара.

Короткометражные фильмы

«Женщины из Утопии» (Австралия), режиссер К. Гау — инф.

«Зона легкой промышленности» (Австралия), режиссер Мэтт Батлер.

«Интервью с участницами Сопротивления, взятые на кухне» (Австрия), режиссеры Л. Подгорник, Л. Траллор.

«Но пасаран» (Австрия), режиссеры Маргарета Хайнрих, Рольф Оэртер — инф.

«За нашу землю» (Аргентина), режиссер Марсело Сеспедес.

«20-я годовщина НДПА» (Афганистан), режиссер Перос Саад.

«В сердце — 21 февраля» (Бангладеш), режиссер Рафикуддин Ахмед.

«Вечно в памяти народной» (Бангладеш), режиссер Саед Шамсул Хок — инф.

«Дорога свободы» (Бенин), режиссер Акодьиноу А. Томас.

«История одной жизни» (Бенин), режиссер Северин Акандо — инф.

«Аплодисменты запрещаются» (Болгария), режиссер Никола Петров — инф.

«Соль мажор» (Болгария), режиссер Стоян Дуков — инф.

«Дочь посла Додда» (Болгария), режиссер Юлий Стоянов.

«Скрипичных дел мастер» (Болгария), режиссер Иван Цонев.

«Фигуры и формы» (Болгария), режиссер Владимир Шомов.

«Во имя национальной безопасности» (Бразилия), режиссер Ренато Тапайос — инф.

«Воспоминания о жизни и труде» (Бразилия), режиссер Селсу Брандао.

«Жоржи Амаду» (Бразилия), режиссер Ри Сантос — инф.

«Жоржи Амаду в кино» (Бразилия), режиссер Ри Сантос — инф.

«Люди луны, люди крови» (Бразилия), режиссер Марселло Г. Тасара — инф.

«Раскраска стен» (Бразилия), режиссер Ана Мария Магальяш — инф.

«Дистанционное управление» (Великобритания), режиссер Одд Сайз.

«Убивающие время» (Великобритания), режиссер Кристофер О'Рейли.

«Окончательное решение» (Венгрия), режиссер Тамаш Фехери.

«Сыновья Сандино» (Венгрия), режиссер Ференц Щекели.

«Вьетнамская акупунктура» (Вьетнам), режиссер Нгуен Тхиеу.

«Земля Ха Лонг» (Вьетнам), режиссеры Ли Ми, Луонг Дак.

«Осторожно: американская трава» (Вьетнам), режиссеры То Вьет Хай, Нгуен Қсахой — инф.

«Фанадо» (Гвинея-Бисау), режиссер Сана На Н'Хада.

«Друзья» (ГДР), режиссер Ирина Грегор.

«Памятник Иоганну Себастьяну» (ГДР), режиссер Петер Милински.

«1945 год» (ГДР), режиссер Карл Гасс — инф.

«Выиграть» (Греция), режиссер Ольга Панагопулу.

«Мир икон» (Греция), режиссер Базил Марос — инф.

«Секретарша» (Греция), режиссер Перикл Хурсоглу — инф.

«Угроза Горгоны» (Греция), режиссер Такис Зервулакос.

«Безработные» (Дания), режиссер Иб Макворф — инф.

«Красное — черное» (Дания), режиссеры Биргитта Фабер, Янник Хаструп — инф.

«План «Барбаросса» и датская конституция» (Дания), режиссеры Томми Флюгт, Иб Макворф.

«Эльсинорская верфь» (Дания), режиссер Иб Макворф — инф.

«Берлин во времена кайзера. Блеск и тени одной эпохи» (Западный Берлин), режиссер Ирмгард фон цур Мюлен — инф.

«Роберт Мугабе» (Зимбабве), режиссер Дональд Нохлови.

«Улыбка Зимбабве» (Зимбабве), режиссер Энтони Лайделл — инф.

«Индира Ганди: жизнь, отданная народу» (Индия), коллектив авторов — инф.

«Искусство Чарраку» (Индия), режиссер Омпракаш Шарма — инф.

«Калапани» (Индия), режиссер Прем Вайдуа.

«Новости дня» № 31 (Индия) — коллектив авторов — инф.

«Против течения» (Индия), операторы Майкл Дхилон, Майк Джилл, Прем Вайдуа, Б. Г. Девар.

«Пятно на человечестве» (Индия), режиссер П. К. Раджунс.

«Традиционное ремесло» (Иран), режиссер Сиамак Баят.

«Женщина, вышедшая замуж за Кларка Гейбла» (Ирландия — Великобритания), режиссер Тадеус О'Салливан.

«Дорогая мама» (Испания), режиссер Чано Пинейро.

«Чилида дома: портрет» (Испания), режиссер Хосе Х. Бакедано — инф.

«Рим при оккупации» (Италия), режиссер Ансано Джанарелли — инф.

«Суббота, 24 марта» (Италия), коллектив авторов под руководством Франческо Мазелли — инф.

«День семидесятый» (НДР Йемен), режиссеры Абдул Вали, Абдул Гани — инф.

«Земля Балкыс» (НДР Йемен), режиссер Хусейн Хариби — инф.

«Преступление без наказания» (НДР Йемен), режиссер Фадель Мутлак.

«Цветущая пальма» (Кампучия), режиссеры Ким Мон, Чум Вансан.

«Лос Арадас» (Канада), режиссер Дженис Лундман.

«Метро» (Канада), режиссер Пьер Эбер.

«Общие проблемы» (Канада), режиссер Ник Раньери — инф.

«Плоский мир» (Канада), режиссер Том Грейвсток.

«Священное танго» (Канада), режиссер Франк Ле Флаге — инф.

«Слушатель» (Канада), режиссер Кирк Джонс — инф.

«Ясный день без воспоминаний» (Канада), режиссер Рик Хэнкокс — инф.

«Фламенко» (Канада), режиссер Синтия Скотт — инф.

«Прекрасный Китай» (КНР), режиссер Ли Ценгченг.

«Золотая пара» (Куба), режиссер Майра Виласис — инф.

«Лос Мариелитос» (Куба), режиссер Эстела Браво и группа авторов — инф.

«Мама уходит на войну» (Куба), режиссер Гильермо Сентено.

«Мастерская жизни» (Куба), режиссер Сантьяго Альварес.

«Одна жизнь на двоих» (Куба), режиссер Херардо Чихона — инф.

«Фильм-минутка» (Куба), режиссер Марио Гарсиа Монтес.

«Первый национальный конгресс женщин» (Лаос), коллектив авторов.

«Засуха и миграция сельских жителей» (Мали), режиссер Шейх Омар Сиссоко.

«В освещенном мире» (Монако), режиссеры Раймон Корда и Мишель Кларе.

«Верблюд» (Монголия), режиссер О. Уртнасан.

«Единение» (Непал), режиссер Мумари Тхакур.

«Анна и Белла» (Нидерланды), режиссер Бёрге Ринг.

«Сотворение коровы» (Нидерланды), режиссер Пауль Дриссен.

«Отправитель — Никарагуа (письмо к миру)» (Никарагуа — Италия), режиссер Фернандо Бирри.

«Пусть будет удача тем, кто борется за мир» (Никарагуа), режиссер Иван Аргуэльо.

«Ветер в воде, огонь в песке» (Норвегия), режиссер Александр Рёслер — инф.

«Встреча» (Норвегия), режиссер Эрик Густавсон.

«Маленькая Москва» (Норвегия), режиссер Хьелль Фьёртофт.

«Эрлинг Склетт — звезда» (Норвегия), режиссер Кнут Эйде — инф.

«Весна в Кабуле» (Польша), режиссеры Зыгмунт Адамский, Лечек Винницкий и Рышард Крупа.

«Возвращение» (Польша), режиссер Тадеуш Макарчинский.

«Место» (Польша), режиссер Тадеуш Арцюк — инф.

«Пушка» (Польша), режиссер Анджей Баранский.

«Бездельник» (Румыния), режиссер Калин Георгиу.

«Буря» (Румыния), режиссер Дину Петреску.

«Жили-были дед и баба» (Румыния), режиссеры Паула и Дору Сегал.

«Мария Паску» (Румыния), режиссер Феличия Чернэйану — инф.

«Большое благополучие» (Сирия), режиссер Вади Юсеф.

«Резолюция шейха Аль-Али» (Сирия), режиссер Сашман — инф.

«Будет ласковый дождь» (СССР), режиссер Назым Туляходжаев — инф.

«Бьется сердце» (СССР), режиссер Анатолий Калошин — инф.

«25 апреля» (СССР), режиссер Исрафил Сафаров.

«Конфликт» (СССР), режиссер Гарри Бардин — инф.

«Маньчжурия, август 1945» (СССР), режиссер Игорь Григорьев — инф.

«Маршал Жуков. Страницы биографии» (СССР), режиссер Марина Бабак — инф.

«Пирамида» (СССР), режиссер Александр Иванкин.

«Борьба» (США), режиссеры Сол и Элейн Басс.

«Живопись Юга» (США), режиссер Уильям Феррис.

«Орнетт: сделано в США» (США), режиссер Ширли Кларк — инф.

«Полет» (США), режиссеры Майк Гувер, Тимоти Хантли.

«Джунгли — это жизнь» (Танзания), режиссер Жоэ Мпонгулиана.

«Остров лотоса» (Тунис), режиссер Нихаль Хатта.

«Национальные танцы» (Уганда), режиссер Френсис Камюзера — инф.

«Чистая вода» (Уганда), режиссер Сэмюэль Боса.

«Эгон» (Финляндия), режиссер Риитта Нелимаркка.

«Разрушенное время» (Франция), режиссер Пьер Бешо — инф.

«Это был последний год моей жизни» (Франция), режиссер Клод Вейс — инф

«Марлен» (ФРГ), режиссер Максимилиан Шелл — инф.

«Южные фрукты из Обердорфа» (ФРГ), режиссер Вольфганг Ландгребер.

«Виртуоз» (Чехословакия), режиссер Илья Новак — инф.

«Дни совместной работы» (Чехословакия), режиссер Отакар Фуко — инф.

«Токаик» (Чехословакия), режиссер Павел Гобл.

«Это было в Терезине» (Чехословакия), режиссер Драгослав Голуб.

«Гетто в секторе Газа» (Швеция), режиссер Пеа Холмквист — инф.

«С надеждой на возвращение» (Эквадор), режиссер Моника Васкес.

«Симфония» (Эквадор), режиссер Хосе Корраль Тагль.

«Заря занимается» (Эфиопия), режиссер Тафесе Джарра.

«Кооператив» (Эфиопия), режиссер Мохаммед Идрис.

«Создание партии» (Эфиопия), режиссер Тафесе Джарра — инф.

«Клещ» (Югославия), режиссер Петар Лалович.

«Солдатская баллада» (Югославия), режиссер Предраг Голубович.

«Я не против бога» (Югославия), режиссер Милан Косовач.

«Война. Завещание детей» (Япония), режиссер Ютен Татибана.

«Пророчество» (Япония), режиссер Сусуму Хани — инф.

«Доктор в небе» (ООН), режиссер Джон Халас — инф.

«Молодые» (ООН), режиссер Дик Янг — инф.

«ООН для вас» (ООН), режиссер Элспет Макдугалл — инф.

«Хрупкий гигант» (ООН), режиссер Саймон ди Багно — инф.

«Лаборатория войны» (ООП), режиссер Моника Маурер — инф.

«Послушайте» (ООП), режиссер Моника Маурер.

«Другое вторжение» (Патриотические силы Чили), режиссеры Вольф Тирадо, Джеки Рейтер.

«Путешествие в Никарагуа» (Патриотические силы Чили), режиссеры Вольф Тирадо, Джекки Рейтер — инф.

«Во имя демократии» (Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти, Сальвадор).

«В гибельных песках» (ЮНЕСКО), режиссер Люк Легри — инф.

«Встреча на Дунае» (ЮНЕСКО), режиссеры Ласло Мошони, Янош Папп — инф.

Фильмы для детей

«Ищу папу» (Болгария), режиссер Мариана Евстатиева.

«Заколдованный бык» (Бразилия), режиссер Шико Либерато.

«В шахте» (Великобритания), режиссер Эндрю Богль.

«Дорис» (Великобритания), режиссер Хилари Хейтон.

«Стэнли Бэгшоу» (Великобритания), режиссер Боб Уильсон.

«Похищение на Петушиной улице» (Венгрия), режиссер Шандор Михайфи.

«Страшно всем!!!» (Вьетнам), режиссер Нгием Зунг.

«Изабель на лестнице» (ГДР), режиссер Ханнелоре Унтерберг.

«Долгий путь» (ГДР), режиссер Дитер Рауэ.

«Малыш и курица» (ГДР), режиссер Вернер Хаммер.

«Взгляд» (Иран), режиссер Эбрахим Форузеш.

«Самый красивый цветок» (Иран), режиссер Ферил Бехзад.

«Влюбленная в цирк» (Испания), режиссер Луис Мария Дельгадо.

«Бертольдо, Бертольдино и...» (Италия), режиссер Марио Моничелли.

«Остановить войну!» (Канада), режиссер Андре Мелансон.

«Кандидат в команду» (КНР), режиссеры Ву Цзиню, Чэнь Лу.

«Американская легенда» (Куба), режиссер Марио Ривас.

«Сны и кошмары» (Куба), режиссер Тулио Раджи.

«Потерпевшие с „Лигурии"» (Мексика), режиссер Габриэль Ретес.

«Циске-крыса» (Нидерланды), режиссер Гуидо Петерс.

«Немой» (Новая Зеландия), режиссер Ивонн Макэй.

«В поисках Юни» (Норвегия), режиссер Ян Роберт Йоре.

«Академия пана Кляксы» (Польша — СССР), режиссер Кшиштоф Градовски.

«Баллада о рассеянном рыцаре» (Польша), режиссер Юзеф Бырды.

«Пингвин» (Польша), режиссер Люция Мруз.

«Тик-так» (Польша), режиссер Данута Адамска-Струсь.

«Азбука» (Румыния), режиссеры Паула и Дору Сегал.

«Баллада о голубой бусинке» (Румыния), режиссер Луминица Казаку.

«Кавалеры „Цветка черешни"» (Румыния), режиссер Адриан Петрингенару.

«Клетка» (Румыния), режиссер Лауренциу Сырбу.

«Мяуледи» (Румыния), режиссер Виктор Антонеску.

«Сказка о царе Салтане» (СССР), режиссеры Иван Иванов-Вано, Лев Мильчин.

«Сладкий сок внутри травы» (СССР), режиссер Аман Альпиев, при участии Сергея Бодрова.

«Если мир исчезнет, где будут играть дети?» (США), режиссер Джекки Ривет-Ривер.

«Приключения Марка Твена» (США), режиссер Уилл Винтон.

«Волшебная игра» (Финляндия), режиссер Ханну Пелтомя.

«Петтери и ночь» (Финляндия), режиссер Клаес Олссон.

«Непокорная Луиза» (Франция), режиссер Шарлотт Сильвера.

«Путешествие с курицей по реке» (ФРГ), режиссер Аренд Агте.

«Фальшивый принц» (Чехословакия), режиссер Душан Рапош.

«Крот во сне» (Чехословакия), режиссер Зденек Милер.

«Янко в музыкальной школе» (Чехословакия), режиссер Виктор Кубал.

«Пелле-бесхвостик» (Швеция), режиссеры Стиг Лассебю, Ян Гисберг.

«Билл и белка» (Швеция), режиссер Ян Гиссберг.

«Друзья» (Шри Ланка), режиссер Арьяратне Витхана.

«Мох на асфальте» (Югославия), режиссер Йован Ранчич.

«Золотая птица» (Япония), режиссер Тосио Хирата.

Сценарий



Евгений Габрилович

Евгений Иосифович Габрилович, выдающийся советский кинодраматург, родился в 1899 году. Литературную деятельность начал в 1921 году. Первый фильм, снятый по его сценарию, — «Последняя ночь» Ю. Райзмана. Автор сценариев многих картин, среди них «Машенька», «Мечта», «Два бойца», «Человек № 217» (совместно с М. Роммом), «Коммунист», «Твой современник» (совместно с Ю. Райзманом), «Странная женщина» (совместно с Ю. Райзманом). Е. Габриловичу принадлежит крупный вклад в Киноленининиану — по его сценариям поставлены ленты «Ленин в Польше», «Ленин в Париже» и другие.
Лауреат Государственных премий, Герой Социалистического Труда.

ЗИМНИЙ ДЕНЬ

Вот заявка на киносценарий. Сценарий — о любви. Я убежден, что то, что случилось с героями, — история большой, настоящей любви.

Снова и снова хочется доказать самую заветную свою мысль: сценарий — произведение литературы. Даже эта рукопись, которую лучше назвать заявкой, тоже, надеюсь, — литературное произведение, ибо кинодраматургия не должна, не может более оставаться на задворках большой литературы. Писатель, работая над сценарием, в наше время уже просто обязан решительно отбросить то привычное снисходительное отношение к этому виду деятельности, которое оно обычно вызывает в литературных кругах. Пора, давно пора сценаристам отнестись к своей работе как к одной из магистральных в искусстве, равнозначной созданию повестей и романов. Пора и литераторам вложить в сценарное дело все свои силы, помыслы, убеждения, всю страсть — без скидок...

Чего греха таить, мы, кинематографисты, привыкли к тому, что подавляющее большинство современных киносценариев написаны как бы на «малых оборотах» литературы, то есть — слабее, худосочнее, немощнее в художественном отношении. Не это ли обстоятельство вызывает стойкую неприязнь крупных писателей к кинодраматургии? Что, в свою очередь, расчищает дорогу всевозможным «шабашникам» от литературы, захватывающим сценарную целину.

И приходится вновь и вновь доказывать простую, казалось бы, азбучную истину: низкий литературный уровень сценария и высокий художественный уровень кинофильма суть две вещи несовместные! Поэтому следует вести решительную борьбу со всяческими литературными штампами, которыми пестрят многие современные киносценарии, с изжившими себя кинодраматургическими приемами, с традиционным отношением к сценарной литературе как к падчерице большого искусства.

После такого торжественного и нравоучительного вступления читатель вправе ожидать, что ему будет предложена решающая, программная сценарная работа, прокладывающая новые пути. Увы, это только опыт, ни в коем случае не образец.

Законы кинодраматургии, понятие о предмете и методе киноповествования и киноизображения развиваются вместе с временем. Как та самая пресловутая частная жизнь, право на показ которой долго приходилось отвоевывать.

Будущее кинодраматургии на путях не противопоставления частного общественному, а их органического единства, постановки жгучих вопросов на любом, пусть даже на первый взгляд сугубо локальном, материале.

В частности, этот сценарий — лирическая история. Но было бы совершенно неверно рассматривать судьбы Андрюхина и Галины Сергеевны только лишь как повод для написания очередной «комнатной» истории. Они, эти судьбы, неразрывно связаны с жизнью страны. Например, я лично не думаю, что такие люди, как Сима и Клеопатра, берутся откуда-то сами по себе. Несомненно, есть и социальные причины, порождающие потребительское отношение к жизни, усиливающие равнодушие и эгоизм в душах и благополучных людей, и несчастных... Более того, родители с их готовностью служить делу и дочери в своем беспробудном эгоизме неразрывно связаны между собой, и одно неизбежно порождает другое. Но только ли «генетическая» эта связь?

ИТАК, ЗАЯВКА

Стояла солнечная, ясная зима, все вокруг по утрам было синим, даже деревья стояли синими, и только бродячий пес Гром оставался черным, но отливал синевой.

Андрюхин утром впускал его в дом и после псиных восторгов шел на кухню готовить завтрак. В этот предновогодний месяц он жил на своей подмосковной дачке один, совершенно один, без дел, просьб, похвал, нареканий. Без опеки дочки. Вот так — весь день один. И по вечерам один.

С отпуском он опоздал: все лето пробыл на пусковом объекте, а когда объект наконец вступил в строй и объявилась возможность рвануть на юг, отдохнуть, подвинтиться, уже твердо стояла зима. Впрочем, здоровье Андрюхина было и без юга на славу, а к кипарисам уже не тянуло: пятьдесят восемь лет! Вот он

и решил податься на дачку, здесь, рядом, недалеко, старый домик, доставшийся в наследство от предков, с печью, двуспальной кроватью и рукомойником, прибитым гвоздем к стене. Не жирно, зато один. Какое счастье побыть одному.

Спозаранку он топал по синему снегу на полустанок за газетными новостями. Декабрь выдался солнечный, блеск, переливы, окна дачек забиты, сосны одеревенели. Белая пустота. И только женщины с ведрами у колодца: еще не дополз до поселка водопровод, хотя окрест уже пользовались культурным водоснабжением.

В половине восьмого московская электричка выбрасывала на полустанок газеты, и именно в этот час к обратному поезду в город сюда подбегали те, кто постоянно жил в дачном поселке, но работал в Москве. И неизменно видел Андрюхин, как бежит к полустанку некая женщина. Не вполне молодая, однако и не пожилая. В сапожках далеко не модных, однако не так, чтобы вовсе старозаветных. Не шибко красивая, однако никак не мурло. Она подбегала точь-в-точь к отходу и втискивалась сперва на подножку, а после в тамбур, напрягая силенки, чтобы пробить колышущуюся толщу людей. Но вот, протиснувшись, она возникала где-то в пучине, сердитая и помятая, в шапочке, сдвинутой чьим-то плечом набекрень. Поезд отчаливал, а Андрюхин, зажав под мышкой газеты, шел на прогулку сперва по дороге, потом без дороги, по тонкой, как шнур, тропинке, вдоль ельника и сугробов, промерзших, угрюмо предостерегавших: да, солнце, и тихо и звонко, но бродит по белу свету злосчастье: прощупывай, братец, ногой синий снег, чтобы не обвалиться.

Солнце, нежное небо, мороз.

Женщину, что ежедневно в половине восьмого утра втискивалась в электричку, звали Галей. И так как ей было за сорок пять, то величали порой Галиной Сергеевной. Особенно на работе. Правда, не все.

Работала она в Управлении трудовых резервов Госкомитета. Работа нелегкая, было немало претензий и неувязок, впрочем, как и на всякой другой работе. Требовались нервы и твердость. А чтобы докопаться до сути, сотрудникам приходилось все время выезжать на места.

Галина как раз и была из тех сотрудников, которые выезжают.

Что можно еще сообщить о ней? Крайне хотелось бы придать ей нечто особенное, подчеркнуть добродетели, выделить чем-нибудь из потока тех, кто продирается по утрам в электрички. Но чем? Обычная жизнь, до такой степени, что даже как-то неловко останавливаться на ней. Окончила экономинститут, родила, работала на заводе, потом в Госкомитете. Дочь нарекла Клеопатрой, растила ее одна, без отца, потому что тот вскоре слинял в поисках лучшей подруги.

Отдел, где она работала, был (как и немало других отделов на свете) по преимуществу женский, и тут кроме глобальных проблем всякий день обсуждались вопросы узкие, пустяковые, начиная от способов стирки цветного белья до тонкости обхождения с сильным полом. Мужчины — коллеги по штатному расписанию — конечно, давным-давно наладили свою личную жизнь, замшели, встали на вечный прикол. Сотрудницы же в пугающем большинстве все еще грезили и метались, срывались, куда-то мчались, чтобы застрять на самом шатком причале навсегда.

Однажды, задержавшись допоздна на работе, Галина Сергеевна ехала на электричке домой. Вагон был на девять десятых пуст. Некий субъект, лет этак под шестьдесят, маячил у самого выхода, не то бодрствуя, не то в дремоте, как, впрочем, и все другие в вагоне. Внезапно он отверз взор и долго смотрел на Галю. Потом встал, подошел, сел наискось.

— А я вас знаю, — проговорил он. — Вы та, кто бежит к электричке в половине восьмого утра. Будем знакомы. Андрюхин, — представился он.

И протянул руку. Она протянула свою. Он был в пальто с меховым воротником, не пьян, вежлив, и это рассеивало сомнения. Впрочем, Галина была не из робкой когорты.

Так они встретились. И повели разговор в этом сонном и пахнущем сном вагоне. Обо всем, о чем говорят в вагоне. И еще до прибытия на полустанок она поведала ему о себе, о сложностях с трудовыми резервами и о сво-

ем начальнике Колобушкине, весьма нелестно аттестовав его. Но это всего лишь ее личное мнение, оговорилась Галя. Она вообще строга к людям, подчеркнула она. И тем не менее, пошутил он (и тут они вылезли из электрички), он рискнет рассказать ей о себе. И пока они шли по ночной, черной дороге к поселку, он действительно малость порассказал: что проводит свой отпуск на старой дачке, сам варит и парит и что в Москве у него есть дочь Серафима, которая ведает его домом, кончила философский и пишет сейчас кандидатскую о французском экзистенциализме.

— Такая ученая? — не без насмешки бросила Галя. — А сами вы кто? — спросила она.

И оказалось, что сам он, Андрюхин, не кто иной, как главный инженер стройуправления весьма достойного главка весьма почтенного министерства.

У двери ее домика они распрощались, она любезно пригласила его заходить.

— Когда будет скучно, — уточнила она.

— Я скоро уеду, — ответил он.

— Вот и зайдите, пока не уедете, — сказала она.

На этом дело и кончилось. Однако Галина не удержалась и рассказала в своем отделе об этой встрече.

— Хватай! — рекомендовала ей Куманькова, куратор по Казахстану, сверкнув очами.

— И не стыдно тебе! — возразила Галя.

Еще до Нового года Андрюхин убрал в шкаф тарелки, кастрюли, постель, навесил на дачу замок, загородил окна щитами и уехал в Москву. Отпуск кончился.

Андрюхин был вдов, вдовец с налаженным бытом: дочь Серафима в свои двадцать семь была мирной, ласковой, но до отчаяния некрасивой. Кроме экзистенциализма, она знала толк и в хозяйстве. Комнаты тщательно прибраны, всюду порядок. Все в жизни ей давалось легко, но по части личной судьбы ничто не светило. И это серьезно тревожило отца.

Впрочем, неизмеримо острей тревожили его дела службы, где с немалыми трудностями рождался еще один завод. И в феврале Андрюхин надолго отбыл на стройку.

В марте несколько полегчало, Андрюхин вернулся в Москву и как-то за завтраком, в воскресное утро, внимая рассказу дочери о юности Сартра и Бовуар, вдруг между яичницей и гречневой кашей вспомнил о декабре, синем снеге, электричке и женщине на пределе сорока пяти, с беретиком, сдвинутым набекрень.

«А не поехать ли мне на дачу?» — спросил он себя.

Дочь между тем рассказывала о Камю. Осенью она побывала в Париже, в местах, где когда-то встречались экзистенциалисты, в кафе «Два Магота» и «Флора» на площади Сен-Жермен-де-Пре. И теперь горячо говорила о знаменитом квартале интеллектуалов, сползавшем к реке, о старом храме с башней и палисадником, о криках торговцев каштанами и о церковном сквере с бюстом поэта Аполлинера, созданным гением Пикассо.

«Поеду!» — ответил себе Андрюхин.

Приближался апрель. Андрюхин с великим трудом отомкнул калитку, потом дверь, вошел в дачу. Тут было холодно зимним стоялым холодом, вещи, оставленные Андрюхиным в декабре, казались продрогшими и несчастными, и даже дрова, сваленные в углу на случай нечаянного приезда, глядели обманутыми судьбой. Андрюхин сгреб эти обманутые дрова, покидал их в печку, скрутил жгутик бумаги, поджег. Огонь рванул, побежал, стены повеселели.

Однако печка по сырости не разгорелась. Андрюхин постоял, повздыхал, надел шапку и снова вышел на улицу. Кругом было снежно, как в декабре, и все же это был какой-то другой снег, в недрах которого зрела не смерть, а жизнь. Подходила весна.

«Зачем я приехал сюда? — говорил сам себе Андрюхин, шагая по тропке. — Ну, скажите, зачем я приехал сюда?»

Тянулись окоченевшие дачи, он шел по наледи провожаемый трубным лаем собак, ошалевших без дела. Подошел к реке, где в тумане брезжили рыбаки, снова взобрался на косогор, опять прошел мимо дач. Заново вспыхнул затихший было собачий хор.

«Зачем я приехал сюда?»

Он остановился возле одной из калиток, скинул щеколду, шагнул сперва на аллейку, потом на ступеньки крыльца. Позвонил.

Отворила Галина Сергеевна. В тот выходной у нее шла стирка, было дымно и жарко, и вся она была мокрая, быстрая, с влажными волосами, с руками до локтя в мыле.

— Откуда вы? — огорошенно спросила она и вытерла лоб ладонями, отчего он сразу стал мыльным и радостным. — Как вы попали сюда?

— Вы, кажется, заняты, — в полной растерянности пробормотал он. — А я вот шел, шел и зашел, — объяснил он.

— Так заходите же, заходите!

Она сняла передник, сполоснула руки, и с минуту они стояли друг против друга, не зная, о чем говорить. А после вдруг разом разговорились, да так легко и свободно, что она позвала его отобедать. Он согласился не сразу, помялся, но согласился. И Галя стала быстро и ловко стряпать, а он сидел рядом и удивлялся, как это все у нее проворно и просто.

Конечно, дочь его Сима тоже на славу кухарила, но у нее это получалось чрезмерно интеллигентно, возвышенно и с укором. Здесь же все было весело, путано, по-простецки — и стряпня, и еда. Без рассуждений о цели жизни и судьбах страны. Однако борщ имел вкус борща, а мясо — мяса. Все было неслыханно вкусно, и оказалось, что можно потрясающе пообедать, не зная о существовании Бодлера, Кандинского, Шагала и русского декаданса начала века.

И они с аппетитом обедали и говорили обо всем, что взбрело на язык, о милой всячине и бесхитростной ерунде, обрывочно, вперемежку, не заботясь о том, чтобы быть умней, чем есть, — а ведь эта забота едва ли не самая нудная и тяжелая на свете.

Андрюхину хорошо было, и Галине Сергеевне было хорошо, и так как им было хорошо, то они, слово за слово, рассказали друг другу все о себе. И оказалось, что у Гали (мы знаем это) был муж, но она с ним бог знает когда расплевалась — история слишком обычная, чтобы на ней тормозить, разве только так, для порядка. От мужа осталась дочь Клеопатра. Патя (так звала ее мать) окончила школу тут, в этом поселке, но провалилась при поступлении в Московский университет. И, срезавшись, отправилась к тетке в Астрахань, где стала студенткой педвуза. История тоже обычная, не всем кончать курс в Москве, надо кому-нибудь и на периферии. На это тоже не стоило жаловаться, если бы не одно обстоятельство: Клеопатра влюбилась. Да, Патя, врезалась там, в своей Астрахани, в кого-то, и пишет матери, что намерена выйти замуж. Однако это еще полбеды. Но Патя, вы представляете, просит мать закруглиться в Москве и приехать к ней в Астрахань, чтобы вести на первых порах хозяйство, дом дочери и ее грядущего мужа, потому что у них экзамены на носу.

Конечно, такая просьба была по меньшей мере ребяческой, ведь у Галины работа, завал в делах, не исключена и личная жизнь — она не старуха.

— Не обращайте внимания. У детей вечно что-нибудь да не так, — сказал Андрюхин.

А дел и забот у Галины было и вправду невпроворот. Особенно в эти месяцы. Еще осенью она вручила начальнику памятную записку, где утверждалось, что многие министерства и ведомства, направляя в вузы заявки на специалистов-выпускников, не обеспечивают потом этим молодым кадрам ни жилья, ни работы. В общежитиях нет свободных мест, в цехах выпускники используются на подсобных работах.

Ее вызвал к себе сперва самый ближний начальник, потом начальник подальше и покрупней, вразумили, что она очерняет действительность, что ее докладная записка поверхностна, не учитывает динамики, перспектив и путает временное с постоянным. На этом особенно настаивал тот, кто был покрупней, предупреждая, что ее меморандум пугающе близок к ревизии самих основ нашей кадровой тактики и продиктован полным непониманием социальных процессов, происходящих в стране.

Но эта игрушечная, карманная женщина не только не приутихла, но сочинила еще одну докладную, на сей раз министру, с цифрами, диаграммами, с «марксистско-женскими» аргументами, хотя и вызывающими улыбку, но все же... И дохлопоталась до того, что учредили комиссию для уточнения взгляда на поднятый вопрос. Где уж тут Астрахань, Патя, ее жених и все прочее! Галя только и делала, что готовила уточнения к докладной.

Весь этот день Андрюхин провел на даче и поздно вернулся в Москву. И дочь его Сера-

фима, зорко следившая за тем, чтобы он невзначай не женился, недовольно отклеилась от своих фолиантов.

— Ты где бродишь-то допоздна? — спросила она.

— Гулял, — мирно ответил Андрюхин. — Мне нельзя погулять?

Все это лето работа держала Андрюхина за горло. Время выдалось трудное. Он побывал на многих объектах своего главка и особенно занимался решающей стройкой в Донецких степях. Там выявилось много просчетов. Не раз летал он туда и обратно. Но вот и это утрамбовалось, и он вырвался в Крым покупаться и перевести дух. В Крыму все, как всегда: волны, чайки, гиканье катерков, глицинии, олеандры. И радио на откосах сухих, острых гор, распевавшее, поучавшее и игравшее на электрогитарах. Все, жившие в здравнице, много гуляли, и каждый хвалился, что гуляет больше других. Андрюхин тоже гулял и тоже хвалился.

Как и другие, он радовался, что худеет, хотя зачем было ему худеть, ведь и без Крыма он по осени, в нервотрепке вмиг входил в габариты. Часто играли в преферанс и много спорили по международным проблемам. В глобальных делах и в картах все были мастаки.

Однако всему на свете (к несчастью и к счастью) приходит конец, и вот Андрюхин опять в Москве, в своем кабинете, снова ходят к нему с докладами, опять приемная вечно в приезжих с мест. Кроме, конечно, суббот и воскресений.

Миновала неделька-другая, схлынуло накопившееся, и мой герой решил поехать к себе на дачку. «Зачем?» — спросил себя опять. Да как бы вам потолковее объяснить? Ни с того ни с сего.

Стояла поздняя московская осень, дачники давно умотались, их объедки и мусор вымокли в осенних дождях. Палые листья и тишина. Какая смирная грусть, какой послушный русский покой после соленых волн и преферанса.

Андрюхин не стал заходить в свою дачку, он прямиком направился к знакомой калитке. Позвонил в знакомую дверь. Отворила незнакомая молодая женщина.

— Мама, к тебе гражданин! — крикнула она в комнату.

Возникла Галина Сергеевна, некрасивая, неприметная, и душа Андрюхина засветилась и затрепетала оттого, что она тут, рядом с ним.

— Вы? — оторопело пролепетала Галина. — Вот нежданно-негаданно! Какими судьбами? — спросила она.

— Да вот шел-шел и зашел.

— Чудесно! — сказала Галина Сергеевна и стала поспешно развязывать фартук. — Знакомьтесь, это моя дочь Клеопатра.

— Патя, — представилась молодая женщина и протянула руку.

— Айда пить чай! — сказала Галина, как-то не в меру суетясь. — А я уж думала, что вы совсем забросили дачу, — добавила она, покраснев.

И это смятение, и этот румянец не укрылись от взора Пати.

— Я крайне вам благодарна, что вы посещаете маму, — сказала она, нарезая к чаю домашний пирог. — Мама так одинока, — пояснила она.

— Да он вовсе не посещает! — запротестовала Галина Сергеевна. — Просто сосед. Случайно зашел.

— Ну, случайно или не случайно... — Патя снова зорко взглянула на них. — Не будем вдаваться... Итак, вы начальник какого-то крупного главка? — уже другим тоном по-деловому спросила она, разливая чай.

— Всего инженер, — ответил Андрюхин. — Правда, главный.

— Не возьмете к себе на работу одного молодого парня?

— Патя! — с упреком прервала Галина Сергеевна.

— А что? — удивилась дочь. — Парень дельный. Мой однокурсник.

— Патя! — опять перебила Галина.

— И мой жених, — уточнила Патя.

— А что он умеет делать? — спросил Андрюхин.

— Он лингвист.

— Видите ли, — проговорил Андрюхин и овладел еще одним куском пирога, уж очень пирог пришелся ему по вкусу, — мы ведь строители. Лингвисты нам не нужны.

— Да разве это решает? — отрезала Патя. — Переквалифицируется в строители. Сколько таких!

— Товарищ Андрюхин! — совершенно смешавшись, пробормотала Галина. — Не обращайте внимания. Девочка влюблена. Рвется замуж. Вы только подумайте — в девятнадцать лет!

— Что же, мне в семьдесят выходить? — законно оспорила Патя. — Молодость быстро проходит, — резонно добавила она.

Андрюхин развел руками.

— Вся беда в том, что она не проходит, — как-то странно проговорил он.

В прихожей, когда он надевал пальто, собираясь уйти, Галина Сергеевна подала ему его массивную трость. Он взял ее, поцеловал руку Галине.

— У вас так хорошо, — от всей души сказал он. — Замечательно посидели!

— Волшебно! — откликнулась она. — Спасибо, что забрели.

И с женской заботливой сноровкой она поправила завернувшийся воротник его пальто.

— Может, как-нибудь вместе двинем куданибудь? — несмело предложил он.

— Но куда?

— Ну, может, в театр... В кино.

— Да, да, — согласилась Галина. — Только ведь я всегда занята. Дела!

— И у меня дела, — молвил, вздохнув, Андрюхин. — Простите, что навестил не спросясь. Привет вашей милой дочери.

Он ушел. Галина Сергеевна возвратилась в столовую. Там ее дочь Клеопатра собирала посуду.

— Кто этот фрукт? — спросила она.

— Ну, почему ты так? — с укором откликнулась мать. — Я говорила тебе — сосед. Интеллигентный, начитанный человек. Он тебе не понравился? — она начала мыть посуду.

— Нет.

— Почему?

— Самонадеян и фанфарон.

— Он? — мать в негодовании даже перестала мыть тарелку. — Самонадеян? Он?!

— А почему ты так его защищаешь? — спросила не без иронии Патя. — Уж не втюрилась ли?

— Не мели чепухи!

— Втрескалась! — злорадно и с торжеством определила дочь. — То-то я смотрю, что ты какая-то не своя.

— Как, не своя?

— Не своя! — решительно заключила Патя. — Это в твои-то годы!

— А в какие это — в мои? — вскинулась мать.

— Тебе не тридцать. На полголовы седая.

— Ну, вот что! — строго сказала мать. — Это верно, я на полголовы седая и поэтому буду решать свою жизнь без твоих указаний. Потрудись говорить со мной уважительно. И серьезно.

В Галине Сергеевне удивительно сочетались решительность и беззащитность. Этот сплав давал порой пленительный всплеск.

Ее тон несколько озадачил Патю.

— Хорошо, тогда давай по-серьезному. Уж не забыла ли ты, что я выхожу замуж?

— Это бесповоротно?

— Да. И повторяю, ты мне будешь нужна.

— Зачем?

— Как зачем? — удивилась дочь. — Могут быть дети. Их надо растить.

— А ты? Ты и твой муж?

Это был нелепый вопрос.

— Мы? — переспросила дочь Патя. — Но мы ведь студенты. Впереди еще столько учебы, потом диплом. Без тебя нам не обойтись.

— Позволь, — проговорила Галина Сергеевна и даже села на табуретку, обмахиваясь полотенцем. — Разве я тебе не помогаю? Четверть зарплаты отсылаю тебе.

— Теперь этого будет мало, — возразила, подумав, дочь. — Тут надо что-то решительно предпринять! — Она обняла мать. — Мамочка, дорогая моя, любимая, — горячо и нежно сказала она, теснее прижавшись к ней. — Я люблю его. Понимаешь, люблю! И не могу без него. Он хороший. Ну, что же, если он лингвист? Он будет доцентом, профессором. Ты знаешь, как его хвалят! — горячо проговорила она. — И выбрось это из головы!

— Что?

— Этого франта, который тут был, — с острой ненавистью пояснила Патя. — Зачем он тебе? Жила без него и живи. Он — мужик, а я — дочь. Кто дороже?

— Да вы все с ума посходили! — закричала Галина. — Какой франт? Что значит — жила и живи. Да нет у меня никого, кроме тебя, на свете, — в слезах сказала она.

— Я так скучал. Все время думал о вас, — тихо сказал Андрюхин Галине Сергеевне.

— И я, — сказала Галина Сергеевна.

Они сидели вдвоем за дальним столиком театрального буфета и пили антрактный чай с пирожными и лимоном. Стоял обычный в таких обстоятельствах шум: щебет людей, разминавшихся после долгого созерцания театральных бед и театрального счастья.

— Мне вас так не хватало, — добавил Андрюхин и придавил в своем стакане лимон.

— А почему не звонили? — спросила она.

— Да так, — сказал он. — А вы почему?

— Да так, — сказала она.

Вокруг колготня, антракт был в разгаре.

— Знаете, мне часто снятся разные сны, — сказал Андрюхин. — Вот и вы мне недавно приснились. Будто мы с вами идем...

— Куда? — спросила она.

— Не знаю. Идем. Я что-то говорю, говорю, а вы нет.

Он снова примолк.

— И это весь сон? — спросила Галина Сергеевна.

— Весь.

— Ну, знаете, — обиженно вымолвила она. — Почему я приснилась такой безмозглой?

— Безмозглой?! — запротестовал он. — Да что вы! Город, улица, люди, машины, мы идем, вы молчите... Поразительный сон!

Она недоверчиво покосилась на него — не шутит ли. Нет! Он с восторгом смотрел ей в глаза. И она, как это часто бывало с ней, вдруг сразу стала пунцовой.

После театра в тот вечер Андрюхин проводил Галину Сергеевну на полустанок, потому что был поздний час, сыро и ветрено, зябко и скользковато. Электричка вскрикнула и ушла, осталась глухая платформа и очень черная чернота и дремучий ноябрь, особенно слякотный, когда ночь и ветер.

Они сбежали вниз по деревянным ступенькам в промозглость, в мокрядь, на дорожку, где было еще больше ветра, и пошли вдоль безжизненных дач, не огибая луж, так как не видно было во тьме, где эти лужи, какие они и есть ли смысл обходить. Пусть летят брызги, вперед и вперед, чтобы вляпаться в новую лужу, может, поменьше, может, побольше, дьявол с ней, главное, чтобы было смешно и взрывались хляби и чтобы, взвизгнув от брызг, Галина на миг нечаянно припадала к нему — он мужчина, и значит, заслон от беды.

Они подошли к ее домику, и Галина сказала, чтобы он зашел обогреться и перекусить. Поужинаем, сказала она, у меня есть каша и молоко, знаете, я не веду хозяйства, ведь нет ни минуты свободной, с утра в бегах. И они зашли к ней, съели кашу, и он обогрелся, и они говорили обо всем на свете, и им было любо-дорого, так, как не бывало давным-давно. Но когда глянули на часы, то оказалось, что уже за полночь и никаких электричек нет. Да, ничего не попишешь — придется Андрюхину подождать до утра.

Галина Сергеевна постелила ему на диване в столовой, он разулся, заметил в смятении холостяцкую дырку на правом носке и лег. А утром, проснувшись, сообразил, что это уже не диван, а кровать. И что рядом с ним Галя.

Надо ли объяснять, как все это произошло? Каждый из нас, прожив век, знает, как это происходит. А тот, кто не знает, тому и не следует знать.

Шли недели и месяцы. Прошло много времени. Работы у Андрюхина было привычно невпроворот. Завершалась одна из самых значительных строек главка, планировались новые на долгие годы. Бушевала текучка, досаждали промашки и неувязки. Андрюхин докладывал и ему докладывали. Он ожидал в приемных, и его ожидали в приемной.

Папки, рулоны цифр, запросы, ответы.

Ужин неизменно готовила ему дочь Серафима, искусная кулинарка, хотя по-прежнему и оставалась в девках и занималась французскими интеллектуалами, отвергавшими, впрочем, среди другого, зависимость мыслей и чувств человека от его занятий и материальных забот.

Дочь, естественно, была теперь уже вполне взрослой, по всем параметрам взрослой, однако

Андрюхин прекрасно помнил то время, когда он рассказывал ей, трехлетней, про Иванушку-дурачка. Про немыслимые подвиги Дурачка, надеявшегося обрести принцессу. «Но вот,— вел свой рассказ Андрюхин, — все подвиги позади, принцесса досталась Иванушке, и они живут-поживают в хрустальном дворце в любви и счастье до самой смерти».

— А что такое любовь? — спрашивала Сима.

— Это когда тебе хорошо-хорошо, — говорил он, укрывая ее крохотным одеяльцем.— А теперь — спать! Все дети уже давно спят.

Но девочка Сима не хотела спать.

— А что такое счастье? — спрашивала она.

Это был трудный вопрос. И чтобы уйти от ответа, Андрюхин прибегал к обходным маневрам.

Он говорил, что счастье в том, чтобы быть добрым к людям и помогать им во всем.

— А что такое смерть? — спрашивала Сима, укрытая коричневым одеяльцем.

Теперь-то она выросла, стала большой-пребольшой и, конечно же, знала, что такое любовь и смерть. Но знала ли она, что такое счастье?

То была серьезная дочь, очень серьезная, с прочными взглядами на все. Нрав имела приветливый. И во всем (и в походке, и в мыслях) была как бы увальнем, не склонным ни к беспричинным улыбкам, ни к необъяснимым слезам.

Но сегодня, когда Андрюхин явился домой к полуночи, он застал дочь в сильном гневе.

— Где ты опять шатаешься по ночам?! — яростно выкрикнула она.

— Видишь ли, моя дорогая, — сказал Андрюхин, натягивая халат и вознамерившись отшутиться.— У каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь.

— Не паясничай! — закричала дочь, и это было уже так на нее не похоже, что Андрюхин едва не выронил туфли, которые держал в руке. — Какая тайна? Какая ночь? Просто-напросто у тебя появилась женщина. Для меня это ясно. Кто она?

— Потрудись говорить пристойно, — сдержанно предупредил отец.

— Кто она? — закричала дочь Серафима. — И тебе не стыдно? Что ты задумал? Погляди на себя. Ты в своем уме?!

— В полной мере, — сказал Андрюхин. — И оставь этот отвратительный тон.

— Чем тебе плохо со мной? — проговорила дочь, и слезы брызнули у нее из глаз. — Разве ты не ухожен? Все прибрано-подано. Разве я не берегу тебя? Что тебе еще нужно?!

— Счастья, — сказал Андрюхин.

— Че-го? — изумилась Сима.

— Счастья, — повторил он.

— А, вот ты чего захотел! — воскликнула дочь. — И не совестно? Вспомни о моей матери, твоей покойной жене!

— Я помню ее всегда.

— Нет, ты забыл ее! Забыл! — вне себя закричала Сима.

И так как он и вправду ее несколько подзабыл среди этой своей деловой и лирической суматохи, то рявкнул в ответ:

— Ладно! Ты угадала: я полюбил.

— Но это же подлость! — вскричала она.

— Возможно. Не всем быть такой, как ты.

— Какой?

— Старой девой. Не замужем в тридцать лет.

Дочь обомлела.

— Спасибо! — выговорила она. — Отблагодарил. Неужели не ясно, что я не замужем потому, что сама не хочу.

— Так говорят все, кто не замужем.

— Значит, ты попрекаешь меня, что я в память матери осталась с тобой, — горько сказала Сима. — Что отдала тебе жизнь. Жизнь! — повторила она.

И снова заплакала. И рухнула на диван, рыдая. И все было в ней так несчастно, погублено, так потеряно, одиноко, что Андрюхин кинулся к ней, покрыв покаянными поцелуями.

— Ну, не надо, не надо, моя дорогая, — бормотал он. — Никуда я от тебя не уйду. Ни к кому. Никогда. Пока я жив, ты со мной. Но и ты не оставляй меня одного. Мне что-то жутковато.

— Уйди! — отстранилась Сима.

— Ну что ж, — обиженно проговорил он. — Я уйду.

— Уходи! — сказала она. — Я поверила, что у тебя есть баба!

Он встал и вышел из комнаты.

В воскресный день на улицах было поменьше бензоугара, зато куда больше семейных пар с потомством и без. Особенно на бульварной аллейке, где мрачно вышагивал Андрюхин. Здесь гоняли подростки.

Андрюхин присел на скамью. Примчался восьмилетний малец, уткнулся ему в колено — видать, шла игра в прятки. Вспорхнул и исчез. Плюхнулся рядом какой-то прохожий.

— Гуляете? — спросил он.

— Да.

— И я.

Помолчали. Слышался треск костяшек домино.

— Мы оба гуляем, — установил прохожий. — И что? День выходной. Почему не погулять?

— И правильно. Почему бы?

Андрюхин решительно встал и пошел к метро.

Он привычно сошел с электрички на памятной нам дачной платформе. Привычно зашагал по аллее.

Открыл калитку Галины. Взошел на крыльцо. Отворила Галя.

— Ты? — удивленно спросила она. — Ты же предупреждал, что не приедешь сегодня?

Она казалась взволнованной.

— Да вот приехал, — сказал он, целуя ее и снимая плащ. — Кто это? — спросил он, кивнув на пальто на вешалке.

— Приехала Патя.

— Дочь?

— С мужем. Идем, я вас познакомлю, — подчеркнуто громко проговорила она, давая Андрюхину понять, что именно так, на «вы», следует теперь перед дочерью говорить.

— Мы с ней знакомы, — сказал Андрюхин.

— Ведь верно. Я и забыла.

Они вошли в комнату. Дочь Клеопатра и муж ее Клим, очень худой, симпатичный, многоволосый, пили чай с пирогом.

— Итак, — с приметной Андрюхину напряженностью представила Галя. — Это дочь моя, Патя, это ее муж, а это, — она кивнула в сторону Андрюхина, — сосед по даче.

— Да мы с ним знакомы, — в свою очередь объявила Патя. — Сколько прошло с той поры, как я приезжала? — приветливо спросила она. — Два года. Садитесь. Пирог кушать будете? Он с капустой. Сама пекла.

— Она так печет! — восторженно подтвердил Клим.

— Ну, не захваливай, — скромно прервала Патя. — Ему все во мне нравится, — пояснила она. — Влюблен. И я в него влюблена, — светло и радостно сказала она. — Вы часто сюда заходите? — спросила она Андрюхина, протягивая ему кусок пирога.

— Захожу, — не солгал Андрюхин.

— Как сосед по даче, — чуть-чуть поспешно вставила Галя.

И как раз эта поспешность не ускользнула от Пати.

— Так! — она искоса глянула на Андрюхина. — А кто вы, простите, по роду занятий? Где работаете? Жена-дети есть?

— Что за тон? — вспыхнула Галя, краснея. И оттого, что чувствовала, что пунцовеет, становилась еще красней. — Он главный инженер главка крупного министерства.

— Точно! — откликнулся мой герой. — Вы надолго сюда? — в свою очередь спросил он, чтобы уйти от этого разговора.

— На три дня. Хочу мать познакомить с Климом. И предупредить ее, чтобы собиралась.

— Куда? — Андрюхин отложил нож и вилку.

— К нам. Верно, Клим?

Клим согласно мотнул головой. Он был курчав и немногословен.

— А зачем ей к вам? — глухо спросил Андрюхин.

— Вопрос! — откликнулась Патя. — Она нам теперь до зарезу! Я беременна, через полгода рожу. У нее будет внук, я одна не справлюсь.

— Сладишь! — бросила Галя. — Я одна тебя вытянула. Справитесь.

— Сравнила! — передразнила Патя. — Это когда было? При царе-Косаре? Теперь все подругому... И почему бы тебе не поехать к нам? — примирительно продолжала она. — Ты тут одна. А у нас там все, как в Москве. Дом ученых, каждый день лекции, диспуты, встречи. Театр всесоюзную премию получил. Строится киностудия.

Так говорила Патя. Она была энергична, настойчива. Звонкая, как струна.

— Верно, Клим? — поворотилась она к мужу.

— Верно, Патя, — мотнул головой Клим.

Помолчали.

— А ты не подумала, — вдруг спросила Галина Сергеевна, — что я еще не совсем старуха. И у меня может сложиться личная жизнь?

Этот вопрос поверг дочь в изумление.

— Личная жизнь? — пораженно переспросила она. — У тебя? Поглядись в зеркало. Нет, вы только представьте себе! — засмеялась она. — Простите, что мы при вас обсуждаем наше, семейное, — учтиво оборотилась она к Андрюхину.

— Да чего уж, — пробормотал Андрюхин. — А ведь действительно у Галины Сергеевны может быть нечто подобное.

— Что?

— Личная жизнь... Впрочем, точно, вам следует обсудить это без меня.

Он не спеша встал, поклонился, вышел в прихожую. Галина пошла за ним. Патя и Клим молчали. Стукнула входная дверь. Галина вернулась. И Патя уже каким-то совсем иным, острым, вонзающим зрением оглядела ее.

— Кто он такой? — спросила она.

— Я тебе сказала: сосед.

— Ты живешь с ним? — спросила дочь.

— Да.

— Клим, уйди! — приказала Патя. И супруг испарился.

— Это правда? — спросила Патя.

— Что?

— То, что ты сейчас говорила?

— А что я сейчас говорила?

— Что он твой любовник?

— Правда, — сказала Галя. — И что?

— Но это ужас! В твои-то годы! Зачем это тебе?

— Я хочу счастья, — сказала Галя.

— Какое счастье! Одумайся. Он тебя бросит через полгода.

— Этот не бросит.

— Бросит! — сказала без тени сомнения Патя. — Надо хоть на мизинец разбираться в действительности.

— Слушай, Патя, — проговорила Галина Сергеевна. — Я никогда не любила. Ни разу в жизни. Даже твоего отца. А теперь это пришло. Почему ты имеешь право любить, а я нет?

Дочь не заставила ждать ответа.

— Потому что мне двадцать, а тебе сорок семь! Откуда в тебе эта наивность? Ты и во мне воспитала доверчивость. И это мне так мешает!

— Я люблю его, — упрямо повторила мать.

— Ненормальная! — крикнула Патя. — Ну, хорошо, понимаю, он главинженер, это неплохо. Но у него, разумеется, есть семья.

— Он вдовец. Есть взрослая дочь.

— Поздравляю! — язвительно поклонилась Патя. — Эта-то не подпустит тебя на выстрел. Подергаешься и отстанешь. Не чуди! Ну, вспышка, дурь, все бывает. Но женщине надо вовремя брать себя в тормоза. Это неопровержимо! К тому же ты мне сейчас зверски нужна. Клим хочет ребенка. Клим! — позвала она.

В соседней комнате Клим стремглав притушил сигарету. Вошел.

— Клим, ты хочешь ребенка? — спросила Патя.

— Хочу, — кивнул Клим.

— Понятно? — спросила дочь Патя у матери Гали. — Итак, решено. Выкинь блажь, закругляйся с делами и кавалерами. Через полгода мы будем тебя встречать.

— Не встречайте, — сказала мать. — Я не приеду.

В этот год у Галины Сергеевны была уйма работы. Комиссия по упорядочению трудрезервов, созданная отчасти по ее докладным, уже работала. Однако гораздо медленнее, чем хотелось: все члены комиссии были загружены по макушку другими делами — все это были люди занятые, награжденные, нарасхват. Галине, которая была назначена к ним, приходилось все время готовить справки и дополнения, полчища уточнений и цифр. И даже наглядные схемы распределения выпускников, отраженные в диаграммах и чертежах. А ведь ко всем ее недостаткам, столь чаровавшим Андрюхина, она еще не умела чертить.

Встречались они нечасто, нестерпимо нечасто. Но вот однажды утром, когда Андрюхин и дочь его Серафима сидели за завтраком, неожиданно позвонила Галина Сергеевна.

— Нам надо сегодня встретиться, — сказала она. — Сразу после работы.

— Где?

— Там, где всегда.

— Прекрасно.

Она положила трубку.

— Кто это? — спросила дочь Сима, когда Андрюхин вернулся к яичнице.

— По делу.

— Уж не та ли? — спросила язвительно дочь.

— Та! — спокойно сказал Андрюхин. Яичница была съедена, он встал. — Не хочешь ли ты, чтобы я перестал встречаться со всеми, кто тебе не по нраву? — спросил он.

— Встречайся с кем хочешь, — заметила Сима. — И делай как знаешь. Но помни: я не позволю ввести в этот дом никого. Тут хозяйкой была моя мать.

— Не позволишь?

— Нет! — вспыхнула Сима. — И повторяю, что я сама во имя тебя и покойной мамы не устроила свою жизнь.

— Напрасно, — сказал Андрюхин. — Женщина, у которой нет мужа или любовника, — ничто.

Сима остолбенела.

— Ах, вот ты какой! — закричала она, и слезы привычно хлынули у нее из глаз. — Какие возвышенные мысли! Так знай: ни одна шлюха не переступит этот порог! Или я убью себя, — исступленно крикнула она. — Слышишь, убью!

Андрюхин привычно встал из-за стола, привычно вышел в прихожую, надел пальто и хлопнул входной дверью.

Местом, где они постоянно встречались, была метростанция на Комсомольской. Андрюхин увидел Галину Сергеевну сразу, как только сошел с эскалатора. Они обнялись.

— Что случилось? — спрашивал он. — Что-нибудь произошло?

— Присядем.

Они примостились на бронзово-деревянной скамье в самой середке платформы. Сюда с двух сторон ежеминутно причаливали метропоезда. Платформа то опустошалась, то помаленьку опять наливалась людьми (как это было некогда с электричкой), все это теснилось, скручивалось и вливалось наконец в двери вагонов. Створки сдвигались, и опять — пустота.

Без лишних подробностей, прямо и ясно, приученная к этому долгим стажем докладов в директивных узлах, Галина оповестила Андрюхина, что пришло письмо от дочери Клеопатры. Клеопатра писала, что у них с Климом полный порядок, родился сын Коля. Загвоздка лишь в том, что теперь она, Клеопатра (или попросту Патя), не может, как и предполагалось, справиться в одиночку с хозяйством, Колей, Климом, дипломом и заклинает Галю немедленно выехать к ним и помочь. Мама, родная, хоть на полгодика, — писала Патя. — Дорогая, любимая, помоги.

А в приписке стояло, что самое лучшее, если бы она вообще переехала к ним насовсем, и они бы жили одной семьей, в дружбе, в радости и в печали.

Снова застопорил метропоезд, снова всосалась в него толпа, сдвинулись створки дверей, поезд вздрогнул, застучали колеса. И Галя сказала Андрюхину, что никуда не поедет, потому что не может расстаться с ним. Что любит его, как никого не любила, пускай и говорила не раз другим все должные слова. Пускай и делала все, чтобы казалось, что у нее есть дом, как у всех, и муж, как у всех, и с мужем все, как у всех, отчего рождаются дети. Но дети рождаются и тогда, когда нет любви, хотя это очень противно, сказала Галя. И вот теперь она полюбила Андрюхина и не отдаст его никому; не может ни жить, ни дышать без него.

И Андрюхин сказал, что она права, они теперь навсегда, что то, о чем он мечтал с юных лет, пришло, что все прошлое — жизнь, жена, дочь, тарелки, стулья, обои с печатными оттисками картин Репина и Дейнеки — муть и мгла. И ему наплевать на все это, лишь бы они были вместе.

Потом они шли по городу. И не только шли, но порой прислонялись к столбу, чтобы поцеловаться, — чертовски, вовсю, как целуются в молодости, на удивленье и зависть прохожим.

...Рассвет застал их на холме, над городом. Они сидели в беседке. Внизу по-ночному лучились огни, но восток уже розовел, подземное пламя медленно расползалось по облакам.

Подошел прохожий. Подсел.

— Обнимаетесь? — спросил он.

— Да! — ответила Галя.

— И не совестно? — спросил он Андрюхина. — Тебе, мужик, сколько лет?

— Слушай, отклейся! — рванул Андрюхин. — Двигай своей дорогой!

— А где она?

— Кто?

— Дорога? — вяло спросил прохожий. — Домой поздно, а на работу рано. Эх, гражданин, кидаешься зря словами!

Он сплюнул с губы сигарету, махнул рукой и ушел.

— Никуда я от тебя не уеду! — еще раз сказала Галя, прижавшись к Андрюхину. — Никогда! Никуда!

— Граждане, предъявляйте билеты, — провозгласила аэропортовка у входа на летное поле. — Не все разом. Никого из вас не забудем, — пошутила она. — Никто не останется в Москве.

Андрюхин и отлетавшая к дочери Галя припали друг к другу. Он целовал ее, она целовала его, и летные пассажиры досадливо обходили их.

— Граждане, оторвитесь! — уже непосредственно к Гале с Андрюхиным адресовалась аэропортовка. — До ночи еще далеко, — опять пошутила она. И, очевидно, удачно, потому что кругом засмеялись.

Галя выскользнула к толпе улетавших, и Андрюхин видел, как в последний раз помахав ладошками, она влезла в автобус. Автобус двинулся к самолету. И Андрюхин уже не видел ее.

Вечером Сима спросила:

— Ну, как? Улетела?

— Кто?

— Эта дачница. К дочери. Проводил?

— Откуда ты знаешь, что я провожал?

— Сказала твоя секретарша.

— Занятно!

— Ну, а теперь будь умником, — сказала дочь Сима. — И забудь все это.

— Что забыть?

— Всю эту ерунду, которую навыдумывал.

Он не ответил.

— Ничто не принесло человечеству столько беды, сколько любовь, — сказала Сима. — Ни холера, ни войны. Это подтверждено статистикой.

— А на мой взгляд, — заметил Андрюхин, — любовь сберегла человека.

Дочь пожала плечами.

— Мне ее показали, эту твою, — сказала она. — Серятина. Что ты в ней нашел?

— Я люблю ее, — ответил Андрюхин.

— Скольким женщинам ты это говорил?

— Увы! Те, кому нравился я, не нравились мне. Тем, кто нравился мне, не нравился я.

— А эту вдруг полюбил?

— Да, — ответил отец. — Это преданная, легкая, хрустальная душа.

— Она? Инспектор по кадрам? Она же прожженный деляга!

— Нет! — сказал мой герой. — Правда, в наш век к этой душе подключились отчеты, доклады, ревизии, планы, графики, процентовки, но она осталась чистой, ясной, наивной, как рождена.

— Посмотришь, как эта душа обштопает тебя!

— Да?

— Да! И ты останешься в дураках!

— Не верю. Но не исключено.

— И все-таки любишь ее?! Фантастика! — крикнула Сима. — Приди в себя! Ну, был грех, попутал нечистый. С мужчинами это бывает.

— А с женщинами? — спросил Андрюхин.

— С распутными... Однако о чем мы с тобой? Я все разузнала: она уехала и надолго. У нее дочь, внук, зять, своя жизнь. А у нас своя! Гляди, как у нас хорошо, — она нежно прильнула к отцу. — Светло, уютно, красиво. И нам не нужен никто. Ни тебе, ни мне. Выбрось из головы! Ну, выбросил? — смеясь, но в горячей надежде затормошила она отца.

Андрюхин встал, поцеловал Симу в лоб и ушел к себе в комнату.

Опять и опять бежало время. Дела в стройуправлении главка двигались своим порядком, впрочем, с колдобинами и ухабами, знакомыми всем, кто ведет дела. И опять и опять люди самого разного возраста, пола и

назначения входили в кабинет Андрюхина и выходили оттуда. Он приказывал, и ему приказывали. Он гневался, и его распекали. Он спускал директивы, и ему их спускали. Заводы, стройки, подъездные пути, отчеты, паводки и заносы, план выполнен, план на срыве, и люди, люди, радующиеся и озабоченные, уверенные и потерявшиеся, — все это пестрело в его голове. Это был умный, толковый, отличный работник, близко к пенсии. Он часто вступал в спор с министром, который был тоже умный, отличный, но не всегда толковый.

Андрюхин приходил домой, грел себе снедь, которую заботливо оставляла ему Серафима, редко бывавшая дома по вечерам: она посещала и лекции, и концерты, и уж, конечно, все диспуты в университете и вне. Она знала не только новинки всех театров, но и всех драмкружков и студий, ютившихся в подвалах, рядом с домоуправлениями, впритык со складами мяса, сладостей, овощей.

Вот и нынче Андрюхин явился домой не рано, разогрел, пожевал, лег в постель. Взял было книгу, но отложил. Погасил лампу. Повернулся к стене, на левый бок.

Было раннее утро, начало работы, Андрюхин только-только вошел в свой управленческий кабинет, когда прозвучал телефон.

— Доброе утро, — сказал женский голос.

— Галя! — крикнул Андрюхин — Галенька! Ты приехала?

Да, это была Галя. Она приехала и тут же назначила встречу.

— Там, где всегда, — пояснила она.

Это значило — на Комсомольской, в метро.

Какая же это была радость снова встретиться тут, среди бронзы, былинных картин и скамеек из лучших пород кустарника и деревьев! Снова они целовались, вызывая бурчание пассажиров, рвавшихся на посадку.

— Ну, покажись, покажись, — радостно говорила Галя и поворачивала его голову так и сяк, с нежностью вглядываясь в его черты. — Прекрасно! Даже похорошел, — хохоча говорила она. — А я в Москву всего на два дня, — сообщила она.

— На два дня? — удивился и огорчился он.

— Надо выбить отпуск еще на полгода. Без содержания, — уточнила она. — Патьке не справиться без меня, это исключено. Ну, чего затуманился? — теребила она его. — Где мы обедаем?

...Они сидели в Парке культуры, недалеко от эстрады, но на отлете, где можно было обняться и поговорить.

Отсюда была прекрасно видна эстрада, где работал артист оригинального жанра. Долетали аплодисменты.

— Господи, как я соскучилась по тебе! — ликующе говорила Галя. — Истерзалась. Нам надо о стольком поговорить. Я все обдумала.

— Но мы же столько говорили по телефону.

— По телефону это совсем не то! — горячо возразила Галя.

И он нежно и бережно брал ее руки в свои и говорил, что любит ее, никого, никогда не любил, кроме Гали. Жену (если начистоту) не любил, девушек до жены не любил. Только ее, Галю, вот эту ликующую, быструю, что-то солнечно говорящую и глядевшую на него восторженными глазами.

— Ты только подумай, — твердила она. — Ведь мы могли с тобой и не встретиться. Ведь могли? Жить, помереть и не встретиться. Никогда! Кошмар!

Зазвучали аплодисменты: там, далеко на эстраде артист оригинального жанра извлек цыпленка из шляпы.

А Галя опять повторяла, что все обдумала. Им следует записаться в жилищный кооператив, а пока снять комнату или две: она ни за что не хочет жить вместе с Симой. Пусть он простит ее, но Сима черства, как полено, вздорна, скандальна.

— Нет, нельзя жить с детьми, когда они взрослые, из этого никогда ничего хорошего не выходит, — сказала Галя. — Надо жить порознь.

И вела и вела свой живой и счастливый рассказ. Рассказала, что уже приобрела коечто для их будущего хозяйства, для домашности и уюта, правда, самую малость — коврик, суповницу и кастрюли и много-много разных вещей для ванной. И даже пригляде-

ла там, в Астрахани, очень славный кабинетный набор. Андрюхину будет нисколько не хуже, а даже лучше, чем в той квартире, где он сейчас с этой — пусть он ее извинит — занудой Симой, о которой все говорят, что она прокислая дева и злюка и критикует все, даже намерение человечества сделать жизнь легче, светлей. И, в общем, сейчас в эти полгода, когда они будут врозь, она еще очень многое приглядит и прикупит, это для нее не обуза, а счастье, и чтобы он не думал о хлопотах по устройству, потому что все это она берет на себя. Все! И хочет лишь одного, чтобы он любил ее так, как она любит его.

— Слушай, а ты не придумала? — спросил, улыбаясь, он.

— Что?

— Что так любишь меня?

— Я? Придумала? — возмутилась она.

— Пойми, моя дорогая, — шутливо и ласково сказал он. — На свете есть то, что есть, и есть то, что придумано. И знаешь, придуманного все больше и больше.

Она озадаченно уставилась на него, стараясь понять — всерьез он это или в игру.

— Зачем ты так? — сказала она. — Мне это больно.

Долетели аплодисменты: артист оригинального жанра вынул котенка из консервной банки для шпрот.

— А ты не боишься сломать свою жизнь? — вдруг, неожиданно для себя, спросил Андрюхин. И сам удивился вопросу.

Она отодвинулась от него и с каким-то женским растерянным недоумением глядела ему в глаза.

— Что с тобой? — спросила она.

— А что?

— Ты какой-то другой.

— Чепуха! — возмутился он. И крепко обнял ее.

— Ты никогда меня не разлюбишь? — внезапно как-то по-детски слабо и жалобно спросила она. — Не предашь? Не бросишь?

— Никогда!

— Дорогой мой! Единственный! — с великой любовью и силой сказала она. — И я тебя — никогда. Никогда, никогда.

Вдали на эстраде артист оригинального жанра извлек поросенка из наперстка. Прозвучали аплодисменты. Затихли. Андрюхин спросил:

— А ты не боишься? Будь честной.

— Чего?

— Бросать все привычное. Заводить жизнь по-новому. Совершенно по-другому.

— Если любить, ничего не страшно! — тряхнув головой, сказала она.

— Но я ведь не сахар, — сказал Андрюхин. — Я вздорен, требователен. Порой нетерпим. Я староват, наконец.

— Но я люблю тебя! Люблю, и все тут. Поцелуй меня!

Они поцеловались.

— Пойми, я думаю только о тебе, — от всей души проговорил Андрюхин. — О тебе одной. Нам не по двадцать лет. Ломать, корежить, менять... Это не так-то легко. Подумай, чтоб потом не жалеть.

— О чем?

— Что ты со мной навсегда. Не убежишь? Не будешь искать, где повеситься? — подшучивая, спросил он.

Она отодвинулась и снова некоторое время молча смотрела на него. А он продолжал:

— Конечно, любовь прекрасна. Неповторима. Однако не следует забывать, что она рвет по живому, рубит не глядя. Сумбур, бестолковщина.

— Ты что-то задумал, — сказала она.

— Я всего лишь забочусь о тебе, — возмутился он.

— А чего заботиться? Ты любишь меня. Я люблю тебя. Вот и все.

— Нет, не все! Надо шире видеть реальность.

— Что ты хочешь этим сказать? — спросила она.

— Только то, что сказал.

— Ты не хочешь, чтобы мы были вместе?

— Я мечтаю об этом! — горячо вскричал он. — Но...

— Что — но?

— Да нет, ничего.

— Нет, ты сказал «но».

— Мало ли что я сказал!

— Ты сказал «но».

— Ну сказал. И что? Ничего!

И действительно, все было ничего, совсем ничего. Однако в облике Гали вдруг что-то встревожилось, вздрогнуло и стало меняться. Она как-то сжималась на глазах.

— Что ничего? — спросила она.

— Ну, ничего-ничего.

— Посмотри на меня! — приказала она. Он посмотрел. — Ничего? — спросила она.

— Ничего.

Она вдруг быстро встала и куда-то пошла. В испуге он кинулся за ней. Она остановилась возле большого дерева. Прислонилась.

— Что с тобой? — спросил он.

Она молчала. Потом приложила ладони к груди.

— Ой, не хватает сердца! — сказала она.

Так сложились дела, что назавтра им не пришлось повидаться. Галя была вся в суете, весь день провела в своем министерстве. У Андрюхина день был тоже, дай бог, забит до упора; сперва коллегия, потом долгий и трудный спор с замминистра.

Но он железно решил на третий день спозаранку поехать к Гале на дачу, чтобы все уладить, снять это вздорное (с его стороны! — покаянно признал Андрюхин), непонятно откуда взявшееся недоразумение, эту глупую сцену в Парке культуры, возле эстрады, где мастер оригинального жанра извлекал из наперстка самую разную снедь.

Ночь на третий день прошла муторно, он ворочался, долго не мог заснуть, а когда заснул, то проспал все на свете, и надо было стремглав спешить в должность, чтобы продолжить спор с замминистра. Он ждал на работе звонка Гали, но Галя не позвонила.

В общем, они по всяким причинам так и не встретились в эти два дня. Галя уехала и с дороги прислала открытку, нежную, как всегда.

А потом Андрюхин выбыл надолго на первостепенную стройку, где возникли большие трудности и нужен был на месте отличный, знающий, волевой работник из главка. А после, вернувшись, снова уехал на дальний объект, правда, не столь масштабный, где все же нужен был именно такой человек. Когда же, наконец, к осени очутился в столице, то выяснилось, что никаких писем от Гали нет, и он послал ей ряд встревоженных телеграмм и получил, наконец, письмо, незначащее, торопливое, однако нежное, как всегда, Но накопился ворох сложнейших дел и неотложных вопросов, горы претензий и распоряжений, и все это следовало тщательно разобрать, провернуть, это были дела государственные, проблемы первостепенные, которые, конечно, не шли ни в какое сравнение с частной, личной стороной жизни, с кружением сердца, связанным с Галей, с тем чудесным, единственным, что было связано с этим существом. И так как это не шло ни в какое сравнение, то все частное, мелкое, плоскодонное стало выветриваться, потесняться. Да так, что его порой не сразу можно было сыскать.

Много раз среди деловых ураганов Андрюхин решал сесть покойно за стол, собраться со всем, что кипело в душе, и написать Гале громадное, исполненное любви и раскаяния письмо. Но так получалось, что все дни и часы нарасхват.

Андрюхин приходил домой поздно. И редко встречался с дочерью Симой, которая тем временем с бесспорным успехом защитила доброе имя Сартра и стала кандидатом наук.

Однажды за ранним завтраком дочь Сима сказала:

— Знаешь, я видела эту, твою.

Андрюхин с удивлением взглянул на нее.

— Кого?

— Твою дачницу.

— Где? — изумился Андрюхин.

— В Москве. На остановке троллейбуса.

— Когда?

— Сегодня у нас воскресенье? — Сима подняла глаза к потолку, что-то высчитывая. — Неделю назад.

Андрюхин ошеломленно доел простоквашу.

— И что? — спросил он.

— Ничего.

— Ты не ошиблась?

— Нет.

— Странно, — проговорил он.

Они пили чай, и Сима спросила:

— Скажи, почему вы с ней поругались?

— Мы не ругались!

— Ну, хорошо, — мирно сказала Сима. Она была настроена благодушно. — Повздорили.

— Да так, ерунда. Какая-то чепуха. Пустяк.

— Странно, — сказала дочь Сима. — Но все-таки, почему?

— А тебе зачем знать? — спросил он.

— Я все-таки дочь.

— Дочь! — крикнул он. — Дочь!

Он вскочил, быстро прошел в прихожую.

— Ты куда? — голос Симы стал медным.

— Не твое дело!

— Нет, мое! — закричала Сима, и голос ее стал чугунным. — Помни, я ее сюда не пущу. Будет крупнейший скандал.

— Не будешь ли ты диктовать мне, как жить?

— Я ее выгоню! — крикнула дочь. Дверь за отцом захлопнулась.

— Я убью ее! — закричала Сима.

Все было такое же снежное, синее и снежное, как тогда, когда мы в первый раз увидели Андрюхина на этой зимней, сверкающей поселковой дороге. Он быстро шел, даже временами бежал, направляясь к домику Гали.

Подошел к калитке. Тут висел замок. Андрюхин подергал калитку, застучал кулаком. Крикнул, надеясь, что его услышат, подергал калитку сильней, все сильней и сильней — казалось, вот-вот она треснет.

Никто не откликнулся. Зато поодаль, в другом домике, распахнулась дверь, на крыльцо с мокрым бельем вышла незнакомая тетка.

— Вам кого? — спросила она.

— Галину Сергеевну.

— Нету, — ответила тетка и стала развешивать на веревке рубахи, трусы и простыни.

— Где она?

— Пять дней как уехала.

Снег. Синее небо. Сосны в снегу.

— Как?! Куда?

— Совсем! — бросила тетка, распяливая кальсоны.

— Как совсем? — обомлел Андрюхин.

— Да вот так, — подтвердила тетка. — Перевелась кудый-то на юг, на работу. И правда, что ей тут одной куковать? А там у нее дочь. Дите-то свое не бросишь, оно — единственное... А вы кто ей? Родной али так?

— Али так, — сказал Андрюхин. И пошел и пошел по привычной дороге, мимо озера, где туманно маячили над лунками рыбаки, к дачному полустанку, куда уже гудя подходила электричка.

Платформа то наполнялась, то пустела. Андрюхин был неподвижен, будто стал памятником. Если не навсегда, то надолго.

Впрочем, было еще светло, когда Андрюхин попал в Москву. Огромный город, шумный бег улиц. Машины, прохожие. И крохотный Андрюхин, куда-то идущий в толпе, снятый с самой верхней точки, лучше с вертолета.

Мчится жизнь. Так и не поспеваешь выполнить то, что обязательно надо бы сделать.

Вот и Андрюхину с той поры не пришлось повстречать Галину Сергеевну, хотя непременно следовало бы это осуществить. Почему не пришлось? Да, знать, как раз потому, что множество всяческой хлопотни. Мчится жизнь. А может, и по чему-либо другому.

И только однажды Галина вдруг мелькнула в привычной московской толпе. Он заметил ее, бросился к ней. Но сдержал себя — прошло столько времени: как окликнуть ее, как подойти, о чем говорить? Как она его встретит? Ведь если бы она пожелала встречи, то позвонила бы, коли в Москве.

Она быстро шла, иногда останавливаясь перед витринами, разглядывая их. И он шел за ней, тоже останавливаясь поодаль. Она зашла в магазин, он зашел. Она вышла, вышел и он. Так они шли — он и она — вместе и порознь.

«Что с тобой? — потрясенно спрашивал себя Андрюхин. — Ты же любил ее, так любил! Готов был сломать свою жизнь ради нее. Ну, подойди же, олух. Схвати, обними, прижми к груди. Плевать на зевак. Вот она тут, о которой ты так мечтал!»

Но какая-то неясная сила непонятно, но прочно удерживала его.

«Действительность многолика, — говорила она ему. — Мало ли что бывает. Надо уметь (пусть это порой нестерпимо) видеть главное в прорве неглавного, решающее среди случайностей. Отделить, отколоть. В этом залог свободы от призраков, которые так и вьются вокруг, так и петляют, так и впиваются в душу».

Она шла, и он шел. Она шла, и он шел. И понемногу стал отставать, пока не потерял ее из виду.

Он лежал в своей комнате, в своей привычной квартире. Белоснежные простыни, пушистое теплое одеяло. Уютно, светло. На стене репродукции, с заботой отобранные, частью абстрактные. Заваленный папками письменный стол. И книги, книги по стеллажам. Лежа в кровати Андрюхин читал. Догорал вечер.

Вошла дочь Сима.

— Как у тебя хорошо! — сказала она. — Признайся, старый брюзга, я тебя хорошо устроила, — нежно сказала она. — Ведь хорошо? — весело спросила она.

— Хорошо, — подтвердил Андрюхин.

— Ты знаешь, — Сима присела к нему на кровать. — По правде сказать, я так испугалась, когда увидела ее тогда.

— Кого?

— Ну, твою дачницу, — засмеялась Сима. — На остановке троллейбуса. Слава богу, что это в тебе прошло. Разум взял верх. Он во веки веков в конце концов берет верх. И в этом спасение человечества.

Он молча читал.

Она поцеловала его.

— Я тебя никогда не оставлю! — сказала она. — Будем жить вместе. Ты да я. И никто нам не нужен.

Андрюхин отложил книгу.

— Я хочу спать. Иди к себе, — сказал он.

— Ну, спи, спи! — ласково и уютно проговорила она. — Погоди, я поправлю тебе подушки. — Она еще раз заботливо оглядела комнату. — Ах, как хорошо у нас! — сказала она. — Как хорошо! Чего нам еще? Мы ведь старенькие с тобой, — шутливо затормошила она его. — Старенькие-престаренькие!

— Уходи! — повторил Андрюхин.

Она ушла. Он повернулся на правый бок.

Зачем застолбил я эту заявку, которая, возможно, и не станет кинокартиной. К чему? Чтобы в который раз доказать, что еще жива на свете любовь, омытая восторгами и слезами? Или, напротив, чтобы в который раз подчеркнуть, что уже нет такой любви, она выветрилась, изменилась, стала другой, такой другой, что место ее совсем на другой орбите? Не знаю. Но раз написалось, пусть так и останется.

Заявка. Пусть будет заявкой.

ЧИТАЙТЕ В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ

Под рубрикой «Навстречу XXVII съезду КПСС» — заметки кинорежиссера Т. Океева о проблемах актуальности и художественности современного кинематографа.
Обзорные статьи о фильмах на производственную и историко-революционную темы и о комедийных и приключенческих лентах. Рецензии на фильмы «Бьется сердце», «До опасной черты», «История одной куклы».
Размышления молодых критиков о кинопроцессе.
Творческий портрет народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда П. Кадочникова.
Материалы к 60-летию фильма «Броненосец «Потемкин».
Статью А. Караганова о кинематографе социалистических стран.
Материалы международного симпозиума, проходившего в рамках XIV МКФ в Москве.
Рецензии на фильмы: «Жестокий ринг» (Румыния), «Адский поезд» (Франция).
Сценарий Э. Володарского и В. Чичкова «Контракт».

Содержание журнала «Искусство кино» за 1985 год

Цифрами обозначен номер журнала

К СОРОКАЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

XIV МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В МОСКВЕ

КИНЕМАТОГРАФ 80-х. ДНЕВНИК

Разборы и размышления

Режиссеры об актерах

Экран: детство, отрочество, юность

Воспитание искусством (с пленума СК СССР)

Интервью «ИК»

Ракурс

Дискуссии

Беседы за рабочим столом

Лаборатория

РАССКАЗЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ

ФИЛЬМЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИК» В ЭТОМ ГОДУ

КНИГИ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИК» В ЭТОМ ГОДУ

ЗА РУБЕЖОМ

Зарубежный фильм на нашем экране

Экран мира социализма

«Звезды» мирового кино

Портреты

Ракурс

У кинокарты планеты

Гости редакции

СЦЕНАРИЙ

ИНФОРМАЦИЯ

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

ГРАЧЕВА Николая Васильевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств УССР,
лауреата Ломоносовской премии

ДРЕЙДЕНА Симона Давидовича, кинокритика

ПИСМАННИКА Михаила Константиновича, кинодраматурга,
лауреата Ломоносовской премии

С 75-летием

КУЗНЕЦОВУ Валентину Владимировну, киноактрису, кинорежиссера,
заслуженного работника культуры РСФСР

С 70-летием

ЮРУШКИНУ Нину Андреевну, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Ломоносовской премии

С 60-летием

ВЯТИЧА-БЕРЕЖНЫХ Дамира Алексеевича, кинорежиссера

КИЙСКА Кальё Карловича, кинорежиссера,
народного артиста Эстонской ССР

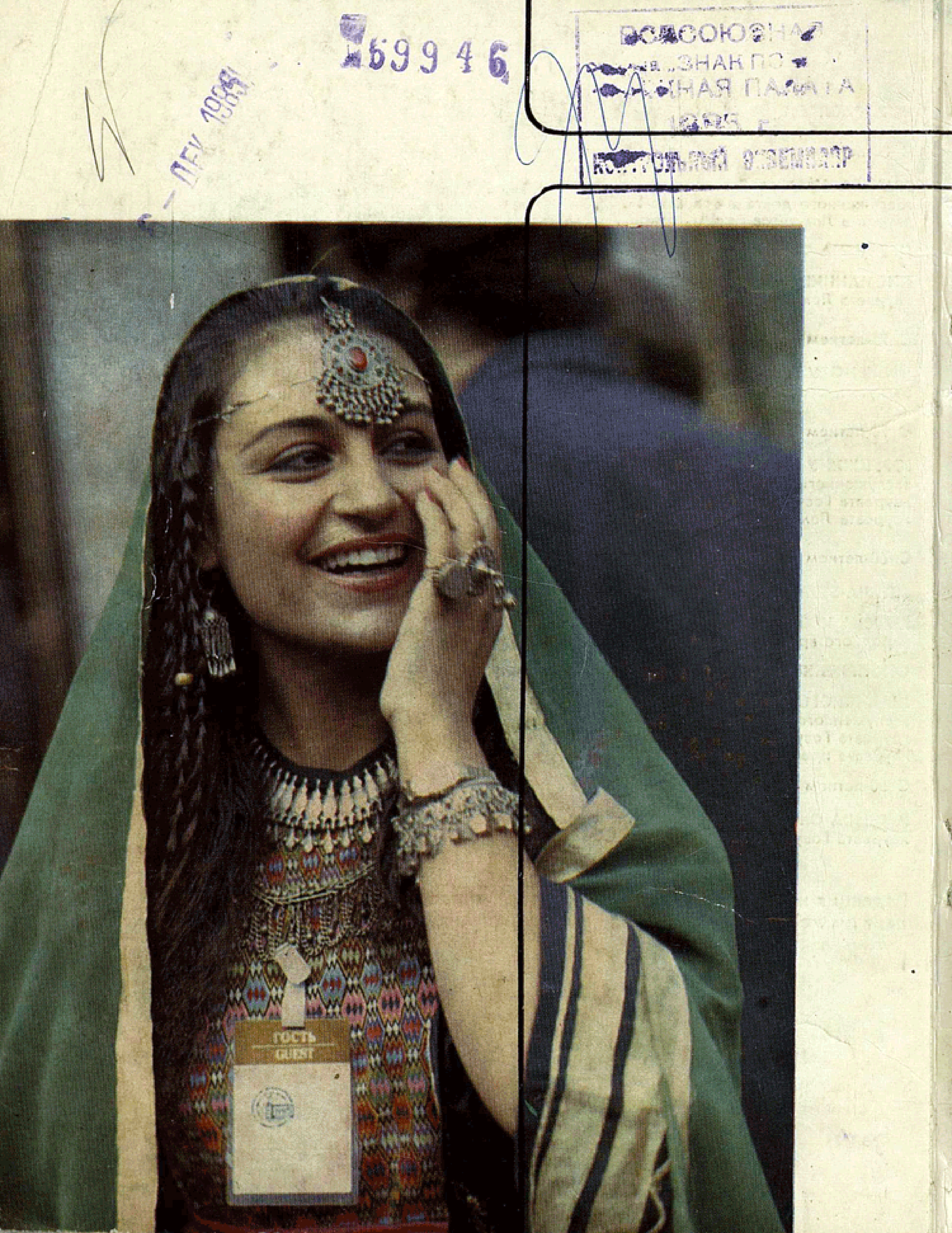
ОНОПРИЕНКО Евгения Федоровича, кинодраматурга

ШАИНСКОГО Владимира Яковлевича, композитора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР,
лауреата премии Ленинского комсомола

С 50-летием

РУДНЕВА Олега Александровича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов


ГОСТЬ
GUEST

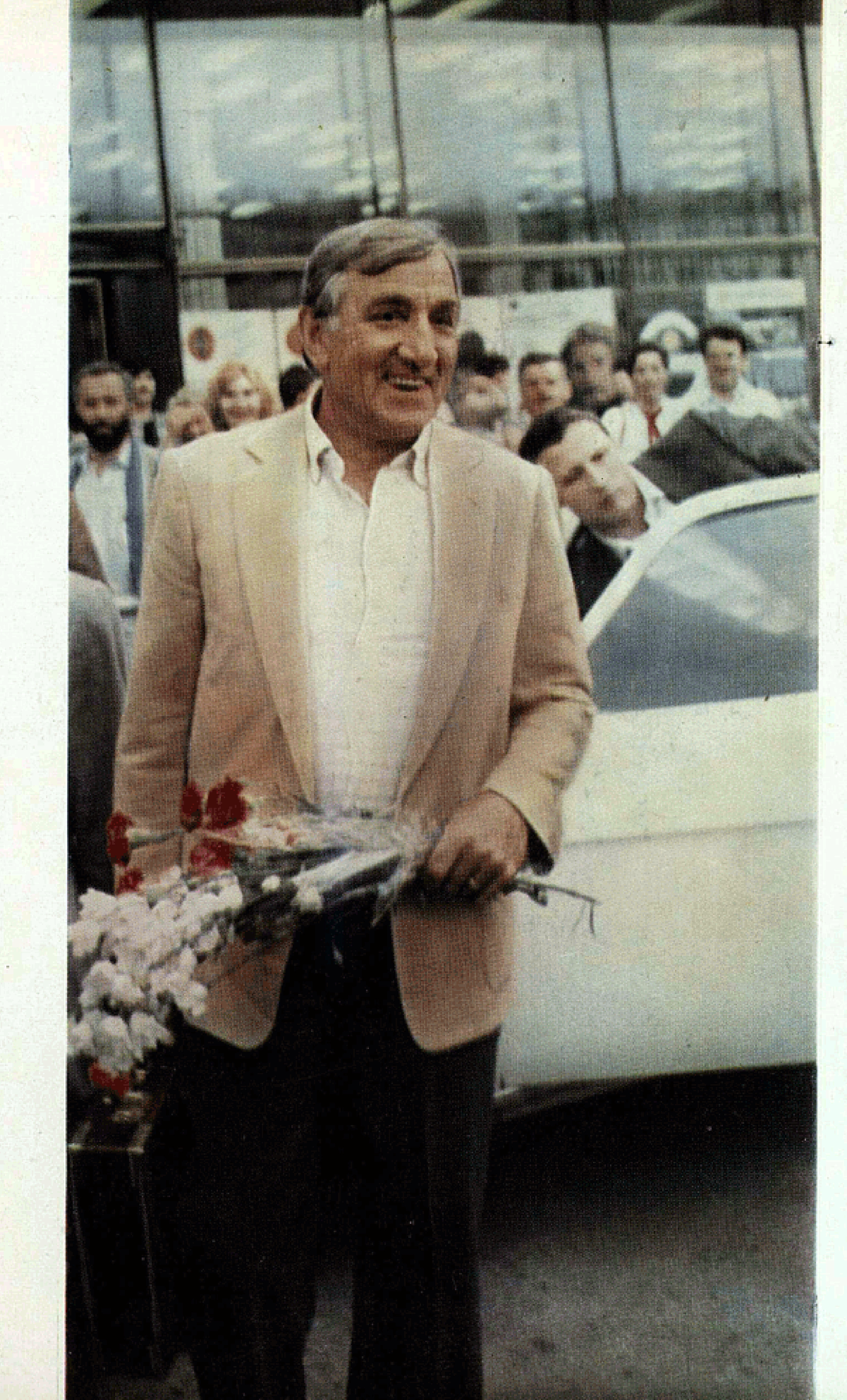
Впервые на Московском кинофестивале



Актриса Ханна Шигула (ФРГ)

Фото И. Гневашева, Ю. Федорова, В. Ярославцева

Актер
Лино Вентура
(Франция)





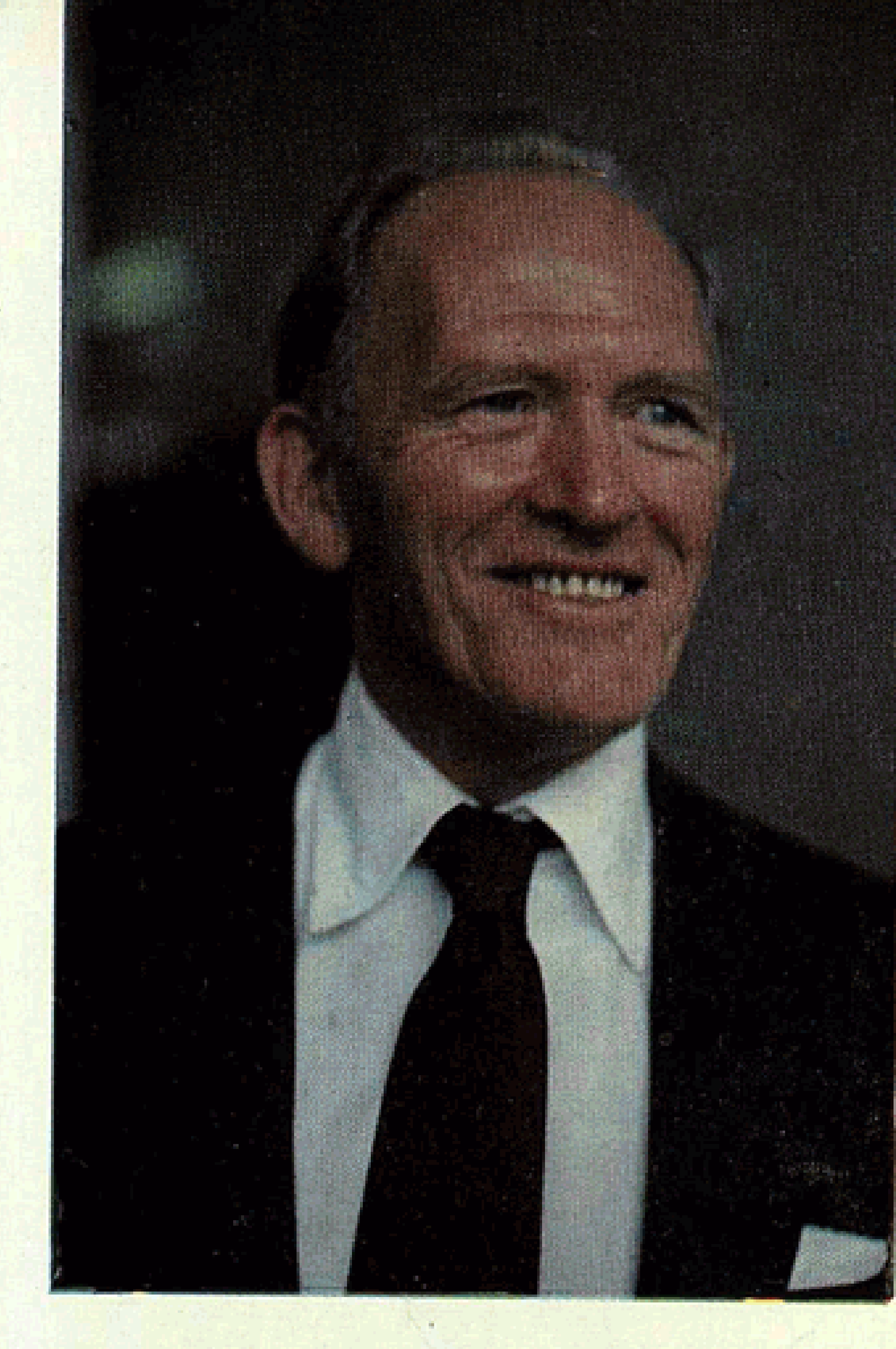
*Актриса
Ле Ван
(Вьетнам)*

Актриса
Бланка Герра
(Мексика)

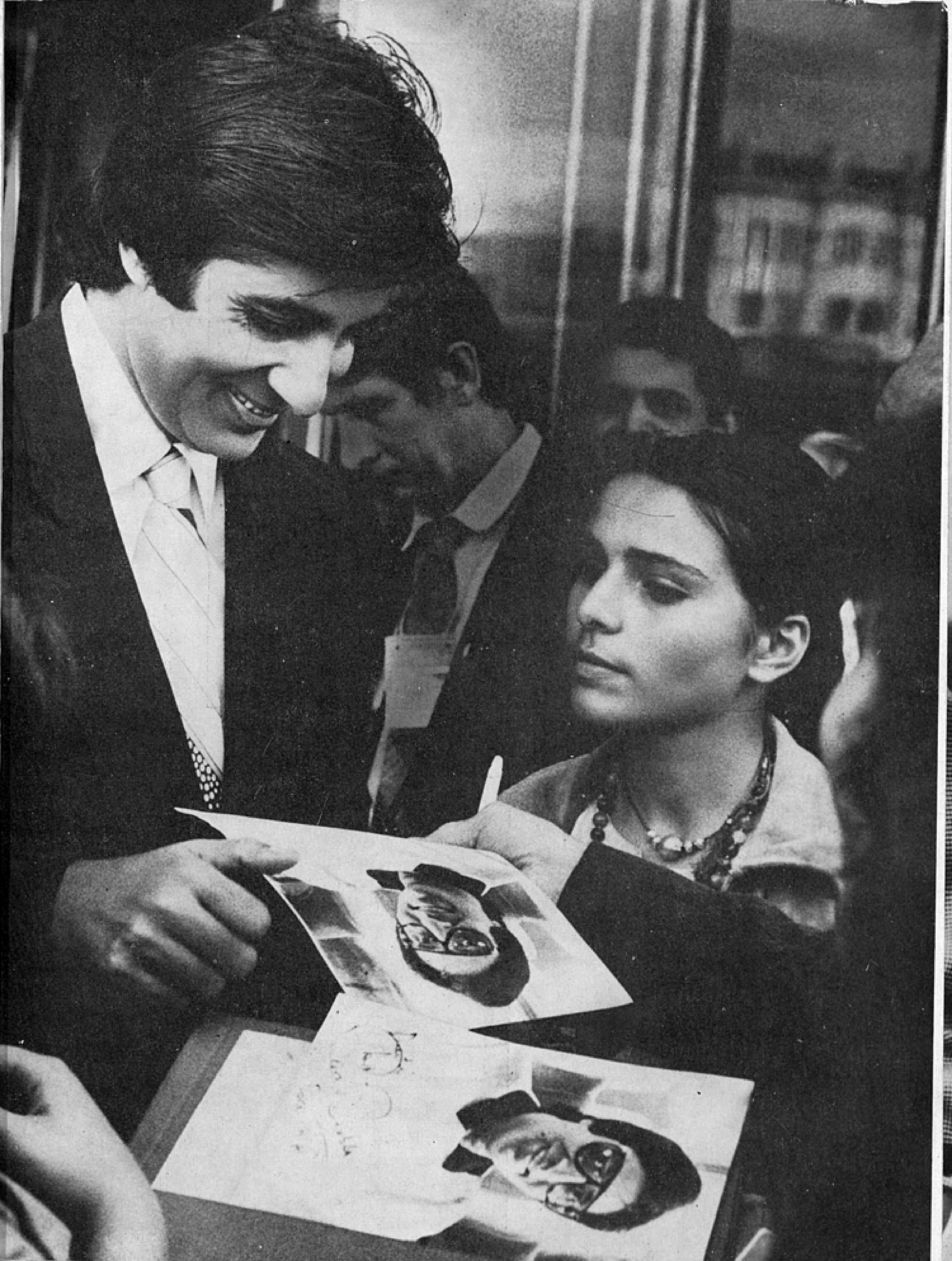
Актер
Гордон Джексон
(Великобритания)

Актриса
Ли Лин
(КНР)

Актер
Амитабх Баччан
(Индия)







Актриса
Фанни Ард
(Франция)

Актриса
Мария Стан Бенике
(Румыния)
и режиссер
Ромэн Ассонгба
(Бенин)





..И, конечно же, впервые на фестивале —
самые юные его участники,
члены пионерского жюри конкурса фильмов для детей;
на этом снимке вы видите их вместе
с советскими и зарубежными кинематографистами,
получившими награды детского киносмотра XIV ММКФ

